

BİLİM^{ve} SANAT

AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

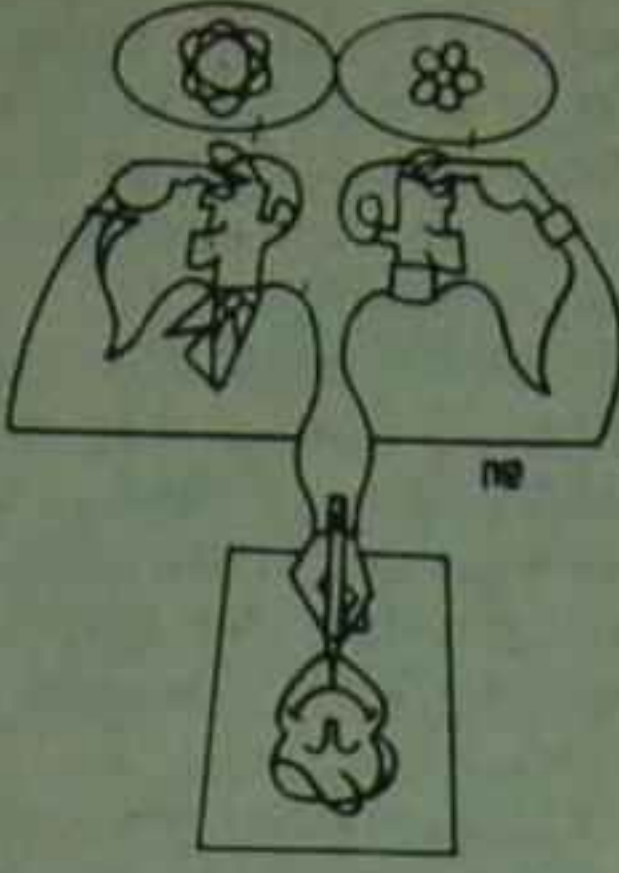
OCAK 1982

100 TL. 13

semih acar caner açıkada adalet ağaoğlu günay akarsu e
selçuk altan serdar alten ismail altınok orhan apaydın
sadun aren osman arolat erdal atabek toktamış ateş ro
rutkay aziz nevres baykan ataol behramoğlu yuri bondarev
sel ivan borislavov necdet bulut demirtaş ceyhun bedr
bedrettin cömert ahmet çakır aziz çalışmalar tevfik çavdar
anıl çeçen emin çölaşan niyazi dalyancı nezih danyal l
doğan demir ibrahim demirel selçuk demirel nabi dinçer
mahmut dikerdem abidin dino ahmet doğan ferruh doğan e
be yalçın doğan mustafa doğruer hatay dumlupınar muza
ergin duygu koray düzgören rüştü erata erden erden il
muzaffer i.erdost yücel erten hüseyin ferhad abu firas
murat gencosman ali gitmez maksut göksu seydali gönel
an güney gönenç g.tamara grjimaşlo ismail gülgeç sade
yiğit gülöksüz fatih gümüş osman gürel şehmus güzel hi
gin m.hacıhasanoğlu emrehan halıcı neriman hikmet naz
hasan hüseyin a.mümtaz idil remzi inanç muzaffer izgü
ce özdemir ince a.başer kafaoglu ibrahim karamemet co
çoşkun kartal sezai kaynak çağlar kırçak erkan kırtunç
doğan koloğlu orhan koloğlu emre kongar kerim korcan e
sinan korkut üstün korugan mehmet kök şükran kurdakul
uğur kökden levent tarhan veli lök tacettin necipoğlu
salih memecan yılmaz onay tan oral ilber ortaylı mehm
erkan oyal mahmut t.öngören veysel öngören enis özbank
ar ali özgentürk varlık Özmenek timuçin özyürekli ibrahim
hmet taha parla muzaffer saraç bahri savcı ahmet say
gi dieter schlenstedt muzaffer sencer ömür sezgin meh
mümtaz soysal kemal sülker ohannes şaşkal gencay şaylan
alaeddin şenel önder şenyapılı sargut şölçün haluk tosun
server tanilli tunç tayanç ali taygun serol teber ilhan
ilhan tekeli nazif tepedelenlioğlu zeki tez timur selçuk
afşar timuçin ışık toprak zafer toprak mete tunçay se
an yavuz tümer gürel tüzün ali ulvi artun ünsal hüseyin
azer yaran bekir yıldız a.eymür yörük ayşegül yüksel s
eberhard panitz nihat aksoy zahari jandov mehmet öztoprak
rafael alberti cezmi ermiş manfred wekwerth ilhan selçuk

Şahin A. NAKİ ÖNER • Sorumlu
Yazarları Müdürü: SAHMET ÖZ-
TUNCAK • Genel Yayın Yönetme-
ni: VARLIK ÖZMENTEK • Adres:
Emek İşhanı (Gökdele) Kat: 13,
No: 1300 Kızılay/Ankara • Dergi:
EMAŞ • Başlı: EMAŞ • Kapak Bas-
kı: Pelin Orset • Abone Koşulları:
Yurtiçi Yıllık 1000, Altı Aylık 500
TL, Yurtdışı Yıllık 40, Altı Aylık 20
DM • 5 adetten az isteklerde her
dergi için 100 TL'lik posta pulu
gönderilmesi yeterlidir • Posta
Çeki No: 125261 • İlan Koşulları:
Arka Kapak (R.) 50.000 (S.B.)
24.000 TL, İç Sayfalar Tam Sayfa:
20.000, 1/2 Sayfa 10.000, 1/4
Sayfa 5000 TL • Dağıtım: İstanbul
Örnek Dağıtım, Ankara Sanat Da-
ğıtım, İzmir İltiç, Doğu Anadolu
Barış Kitabevi-Van •

İkinci Yıla Başlarken	3	Bilim ve Sanat
"Ölüm, Adın Kalles Olsun"	4	Remzi İnanç
Sanatta Yenilik Nedir?	6	Aziz Çalışlar
Tarihin Öznesi	10	Veysel Öngören
Yüksek Öğretim Kanunu	13	Veli Lök
Semacı Eğitimin Getirdikleri	14	Afşar Timuçin
Hareketli Şeritle İnsan Üretimi	16	Alaaddin Şenel
"Madame Bovary" Davası	21	M. Emin Artuk
Bunalım-Gelir Dağılımı-İşsizlik	26	Sadun Aren
Karikatür	26	Nezih Danyal
Türkiye İkinci İktisat Kongresi	28	Ayhan Başaran
Aritmetik Diziler ve Ötesi	31	Nazif Tepedelenlioğlu
Endüstride Bilimsel Yaklaşım ve Endüstri Psikolojisi	35	Handan Kepir
Karikatür	35	Hatay Dumlupınar
Rengin Taş İle Konuşma	38	Varlık Özmenek
Yaratıcıları Tanımak Gerek	40	Afet Ilgaz
Anadolu'da Tiyatro ve "Turne"deki Devlet Tiyatrosu Sanatçıları Üstüne	41	Ayşegül Yüksel
Hayatın Müziksizleştirilmesi	43	Yılmaz Onay
Karikatür	43	Rüştü Erata
Rumuz: Goncagül	48	İlber Ortaylı
Şiir Üstüne	49	Kerim Korcan
Takvimi Vekayi	50	Mehmet Kök
Satranç	51	Emrehan Halıcı



İKİNCİ YILA BAŞLARKEN

Bilim ve Sanat'ın bir yıl önce ilk sayısındaki sunuş yazımız şöyle son buluyordu: "Her yayın organı, okuyucu ile karşılıklı iletişim içinde gelişir ve geliştiği ölçüde kitleleşir. Bilim ve Sanat'ın işlevini yerine getirmesi, giderek etkinleşmesi için herşeyden önce okuyucularımızın aktif katkısına gereksinim duyduğumuzu ağırlıkla vurgularken, ülkemizin yayın hayatına merhaba diyoruz."

Bilim ve Sanat'ın ikinci yayın yaşamına, bu satırlarda ifade etmeye çalıştığımız inancı, yaygın bir ilgi ve sahiplenmeyle güven duygusuna dönüştüren okuyucularımıza teşekkür ederek başlamak istiyoruz. Bu duygu, yeni yılda ve yeni sayılarda bize artan sorumluluklarımızı hatırlatıyor.

Bilim ve Sanat'ın yayın amacı ve bunun için gözönünde bulundurduğu yayın ilkeleri, her ay örneklenen oniki sayıyla bilinmektedir. İkinci yıla başlarken burda okuyucu ailemize kısa ve özet bilgiler vermek istiyoruz.

İlk yayınlandığı zaman sadece üç büyük kentte dağıtılabilen Bilim ve Sanat ilerleyen aylarda abone yoluyla ve paket istekleriyle dağıtım haritasını büyük ölçüde artırdı. Yeterli bulmamakla birlikte verili koşullarda gözlenen bu yaygınlıktan sevinç duyuyoruz. Bugün Bilim ve Sanat'ın okuyucu ailesi, Türkiye ile birlikte Avustralya, Amerika, Kanada, İngiltere, Fransa, Federal Almanya, Hollanda, Belçika, İsveç, Çekoslovakya ve İsviçre'yi içine alan bir haritada buluşabilmektedir.

Oniki sayıda 130 değişik imzanın yer aldığı Bilim ve Sanat'a bilim ve sanat çevrelerinden gösterilen ilginin giderek çok kıvanç verici düzeye ulaştığını da belirtmek istiyoruz. Her sayıya 10,8 yeni imza düşmesi bunun bir kanıtı sayılabilir. Bilim ve Sanat bu vesileyle yeni yılda yeni yazarlara açık olduğunu, okurlar arasından yazar kazanmak istediğini bir kez daha vurgulamak ister.

Her ay ortalama 60 dolayında mektup alan Bilim ve Sanat'da bir "Okuyucu Köşesi" açmamanın üzüntüsünü duyuyoruz. Gelen mektupların hemen hemen tamamına yakını övücü satırlarla doludur. Elbette bu bize onur, kıvanç verici bir durumdur. Ancak yeni yılla birlikte, özellikle dergide görülen eksikliklerin ve yapılması gerekenlerin bildirilmesi bize ışık verecektir. Bu tür bir yaklaşım, derginin gerçek sahibi olan okuyucuların hakkı olduğu kadar görev ve yetkisindedir görüşündeyiz.

Yeni yılda, kapak düzenimizde olduğu gibi bazı biçimsel yeniliklerin yanısıra dergide yer verilen konularda da yeni çeşitlilikler sağlamak istiyoruz. Özel konu ağırlıklarına sahip sayılarımızı geliştirerek, bunu daha çok sayıda gerçekleştirmek arzusundayız. "Dış Göç", "Miras", "Barış" ve "Basın" ağırlıklı sayılarımızın gördüğü ilgi bu konudaki düşüncemizi pekiştiren örnekleri oluşturdu.

Bilim ve sanat, özellikle son yıllarda piyasa ekonomisi içinde yozlaşan değer yargılarıyla adeta varlığından habersizleşilen bilim ve sanat değerlerinin, ulusal değerlerin ve bir bütün olarak evrensel değerlerin bekçiliğini yapmak sorumluluğunu sürdürecektir. Bu anlayışla, çağına yakışan bilim ve sanat adamlarımızı dünüyle bugünüyle kucaklamak ve onların saygınlıklarını kitlelere mal etmenin gerekliliğine inanıyoruz. Yeni yılda bu alanda örnekler vereceğimizi umuyoruz.

Bu arada Bilim ve Sanat okuyucularından Sayın Bülent Ecevit'den dergimizin Genel Yayın Yönetmeni Varlık Özmenek'e gelen mektuptan söz etmek istiyoruz. Sayın Ecevit, Ankara Kapalı Cezaevinden gönderdiği 11 Aralık günlü mektubunda "değerli ve güzel derginizi Cezaevinde de bana göndermek inceliğini gösterdiğiniz için teşekkür ederim. Size ve Bilim ve Sanat'daki çalışma arkadaşlarınıza başarılar mutluluklar dileğiyle sevgiler saygılar sunarım" demektedir. Sayın Ecevit'in Bilim ve Sanat hakkındaki ince duygularını ve sıcak selamlarını yazarlarımızla ve okuyucularımızla paylaşmaktan sevinç duyuyoruz.

Yeni yıla merhaba...

«ÖLÜM, ADIN

KALLEŞ OLSUN...»



Remzi İNANÇ

Simdi anlatacaklarım aslında aylar önce bir başka nedenle yayınlanacaktı. Enver Gökçe'nin sağlığında yani.. Ama olmadı. Bu sayıya kısmetmiş.

1981'in Nisan ayı sonlarında, Paris'ten gelen Pertev Naili Boratav kitabevine uğramıştı. Ordan burdan konuştuk. Enver Gökçe'yi sordu. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde, otuz yıl önce, Gökçe'nin hocası olmuştu Boratav. "Enver'i görmeyi çok isterim." dedi. Epeyidir gitmemiştim Enver ağabeye. "Çok iyi olur, dedim, isterseniz yarın sabah Kızılay'da buluşup gidelim." Konuşmamızı dinleyen Ece Ayhan "Ben de Enver Gökçe'yi tanımak isterim" dedi. Fen Fakültesi'nde asistan olan dostum Osman Gürel de gelmek istediğini söyledi.

Ertesi gün Cumartesiydi, Kızılay'da Gökdelen'in önünde buluştuk. 'Bilim ve Sanat'tan fotoğraf sanatçısı arkadaşımız Vecdi Başkesik de katıldı. Hoca, Enver Gökçe'ye baklava aldı. Biz de meyva.. Bir taksiye doluşup doğru Seyranbağları'ndaki Huzurevine gittik. Geleceğimizden haberi yoktu. Ama sanki bizi, birilerini bekler gibiydi. Odasının kapısı açıktı ve Enver Gökçe giyinik bir biçimde karyolasının üstünde oturuyordu. Bizleri görünce ayağa kalktı. Sarıldık birbirimize. Hocasını tanımadı-

ğını sezdim. Kulağına eğildim. "Enver abi, dedim, tanıdın mı Hocayı?" Biraz mahcup: "Valla çıkaramadım." dedi. "Pertev Naili Boratav" dedim. Pek duygulandı. Hocaya yaklaştı, bu kez dost ve ağlamaklı küçük seslerle sarıldı. Hemen hemen otuz yılı bulan bir ayrılık, bir özlem.. Ece Ayhan'ın gelişine de sevindi. Şiir anlayışları ayrı da olsa, dilimizin bu iki has ozanı birbirlerini tanır, anlar ve severlerdi elbet. Ece, Gökçe'nin "Sanat Emegi" dergisinde çıkan "Hastır" şiirini (Şubat 1980) çok sevdiğini söyledi, birçok dizelerini ezbere okudu. Güzel bir kaynaşma oldu.

Enver Gökçe'nin odasından çıktık. Geniş koridorun oturma bölümüne geçtik. Ortalık çok tenhaydı. Hemen hemen kimseler görünmüyordu ortalıkta. Huzurevi'nin sakinleri odalarında dinleniyorlardı o saatte. Küçük yuvarlak masanın etrafına yerleştik. Boratav ile Gökçe yılların özlemini gideriyorlardı. Sorular, sorular.. Boratav bir ara Gökçe'ye "Eğin Türküleri" çalışmasını sordu. Gökçe boynunu büktü. Acıklı bir sesle "Kimbilir nerde?" dedi. "Eğer başına bir iş gelmemişse Fakültededir." Konuyla ilgilenen ve babası Ziya Gürel'in de birkaç kitap halinde basılmış halk şairleri çalışması olan Osman Gürel söze karıştı: "Hocam, dedi Boratav'a, eğer Dil Tarih'te ise,

söz veriyorum, size o çalışmanın fotokopisini çıkartabilirim." Daha bir süre oturduk. Bir dolu sigara içtik. Enver Gökçe'nin sağlığı iyi değildi. Gözleri, kulakları ve bacakları iyice yorulmuştu. Görevlerini yeterince yapamıyorlardı. Elleri zaman zaman titriyordu. Boratav'ın gizlemeye çalıştığı üzüntüsü hepimizi oldukça etkiliyordu. Kalktık. Uzun uzun vedalaşıldı. Dışarı çıktık. Dışarda açık masmavi bir gökyüzü, üşütmeyen bir ilkyaz. Mayıs'ın eli kulağındaydı.

Osman Gürel sözünde durdu. Bir yakını aracılığıyla Enver Gökçe'nin "Eğin Türküleri" çalışmasının hem de birkaç fotokopisini getirdi. Birini, o gün çektiğimiz fotoğraflarla birlikte Paris'e, Sayın Boratav'a gönderdim. Öbürlerini de Gökçe'ye ulaştırdım. Aylar sonra Hoca bu çalışmaya ek çalışmaları içeren dosyayı adresime gönderdi. "Eğin Türküleri"ne önsöz yazmış, gerekli düzeltme ve düzenlemeleri de yapmıştı. Vecihi Timuroğlu ile birlikte basıma vermemizi istiyordu. Timuroğlu'na durumu anlattım. Gökçe ile başbaşa verip bir kez daha incelemesi için dosyayı kendilerine teslim ettim. Bu iki dostumuzun birlikte çalıştıklarını öğrendim. Artık basıma hazırды. Durum bu aşamada iken, Enver ağabeyin ölüm haberi geldi. (19 Kasım 1981) Yıllar önce çalışıp derlediği ve çok sevdiği hocasının otuz yıl sonra önsöz yazıp basıma hazırladığı, doğduğu yörenin türkülerini kitap halinde görmeden öldü..

-O-

Enver Gökçe'yi çok gözledim. Bu has insanımızın, Pir Sultan'dan, Yunus'tan, Karacaoğlu'dan ve Nazım'dan gelen, gerçekten onlara lâyık bu değerli ozanımızın yüzüne baktıkça, içinde bulunduğu koşulları düşündükçe kendimden utanıyordum. Utanmakla birlikte acı çekiyordum.

**"Zaman akar, zaman geçer
Zaman zindan içinde,
Biz mapusta gürül gürül yatardık
Yılan çıyan içinde."**

Buralardan geçmişti Enver Gökçe ve şimdi bir Huzurevinde tek başına yaşıyordu. Kemaliye'nin Çit köyünde 1920'de dünyaya gelmiş, sayısız sıkıntı ve tersliklerden sonra Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'ni bitirmiş, kendi kendine, çeviri yapacak kadar Fransızca öğrenmişti.

Yıllarca hücre, hapisane ve işkence, bu 'kardeşçe dünya' ozanının kozasını örmesine engel olama-

mişti. Yazmaması, yazamaması için sayısız gerekçeleri olduğu halde, yine de yazmaya çalışmış, son gücünü harcamıştır. Ne zaman onu görmeye gitsem, masasında Fransızca kitaplar ve sözlük, yeni çıkan Türkçe dergiler ve kâğıt kalem. Aynı damardan gelen, kan kardeşi sayılabilecek Neruda'yı ilk kez dilimize o kazandırmıştır. Neruda daha Nobel'i almamıştır o yıllarda (1963-64). Gesinoviç'in ünlü 'Pugaçef Ayaklanması' çevirisi de onundur.

Bağlandığı ve benimsediği dünya görüşü, Gökçe'nin şiirlerini evrensel boyutlara ulaştırmıştır. Diyalektik yöntemle Anadolu insanının yaşamını ve özlemlerini doğru yorumlamıştır. Edebiyatımızda bunu yapabilen ancak bir kaç ad sayılabilir. Halkının maddeci tanımını ve eğilimlerini iyi saptamıştır. Bu yüzden Enver Gökçe'nin şiirlerinde ümitsizliğe yer yoktur.

Enver Gökçe'nin genç-yaşlı, ünlü ünsüz birçok edebiyatçıyla tanışmasına, konuşmasına tanık oldum. Ne ünlüye alttan aldı, ne ünsüze tepeden baktı. Hepsine sevgiyle "Merhaba!" dedi. "Nasılsın canım?" dedi. Rahatsızlıklarını, sıkıntılarını birgün olsun sözkonusu etmedi. Yakınmadı. Hep az konuşurdu. Dinlerdi çokça. En çok gençlerdi ahbabları. Metin Demirtaş'ı, Yaşar Miraç'ı, Ahmet Telî'yi, Ahmet Erhan'ı ve daha nice genç ozanları severek okurdu. Ayrıca tanışmıştı onlarla. Belki de diyorum, doğrudürüst yaşamadığı gençliğini görürdü onlarda.

Enver Gökçe, son yıllarda iki güzel olayı yaşadı. Biri Türkiye Yazarlar Sendikası aracılığıyla Bulgaristan'da tedavi görmesiydi. Yeteri kadar orada kalmamasına karşın, sağlığı hayli düzelmiş olarak dönmüştü yurduna. Oldukça ilgi ve yakınlık görmüştü orada. Ne var ki, sıra özlemi ağır basmıştı.

İkinci olay, 1979 yılında, Şair Metin Demirtaş'ın, Antalya Belediyesi eliyle düzenlediği 'Enver Gökçe Gecesi ve Şenliği'dir. Gökçe, Belediyenin konugu olarak Antalya'ya çağırılmış ve birkaç gün ağırlandı. Hatta daha çok kalması, dinlenmesi istendiği halde kendisi kalmamıştı. Şenliğe değerli ressam, şair ve sanatçı dostlar katılmış, Gecede Gökçe'nin şiirleri okunmuş, sanatçı kişiliği uzun uzun anlatılmıştı. Gökçe adına rozet ve plaket hazırlanmıştı. Bu ilerici ve yurtsever ozanımıza il ölçüsünde sevgi ve saygı gösterilmişti.

"Ne yalan bu dünya

Ne insan fanî...

Acılar görmüşüz, geceler görmüşüz, ölmeyi görmüşüz
Aydınlıklar görmüşüz, kahramanlar, dostlar görmüşüz."
(.....)

"Bir yanda demir pencere, bir yanda tarih

Bir yanda sen.

Yani bir yanda

Yüzyıllar boyunca saflarında

Yangınlar çıkardıklarımız.

Bir yanda-hayal etmezi zor-

Ferah ve cömert dünyamız."
(.....)

"Dünyalar durdukça mesuduz

Bu dünya üzerinde.

Yaşamak aşkına, yıldızlar aşkına

Demir ve ekmek aşkına mesuduz..

Hey dağlara taşlara kâr eden türküm

Aşıkâr etsen de kendini

Şöyle bir sular gibi salsak, boy versek

Uzun ömrümüzü, yiğit ömrümüzü, taze ömrümüzü

Sefil ömrümüzü, deli ömrümüzü, gelin ömrümüzü..

Güneşte güneşlesek

Dal kırsak, toplansak, ateşlesek

Broy broy desek dağlarda

Gül gülistan içinde görseler bizi.

İster öv, ister yer, ister sev beni

Güneşin taşlarda mavileştiği

Nehir boylarınca söylenir

Sevinç şarkılarım yoksa da

Şimdi bütün kederli ezgileri

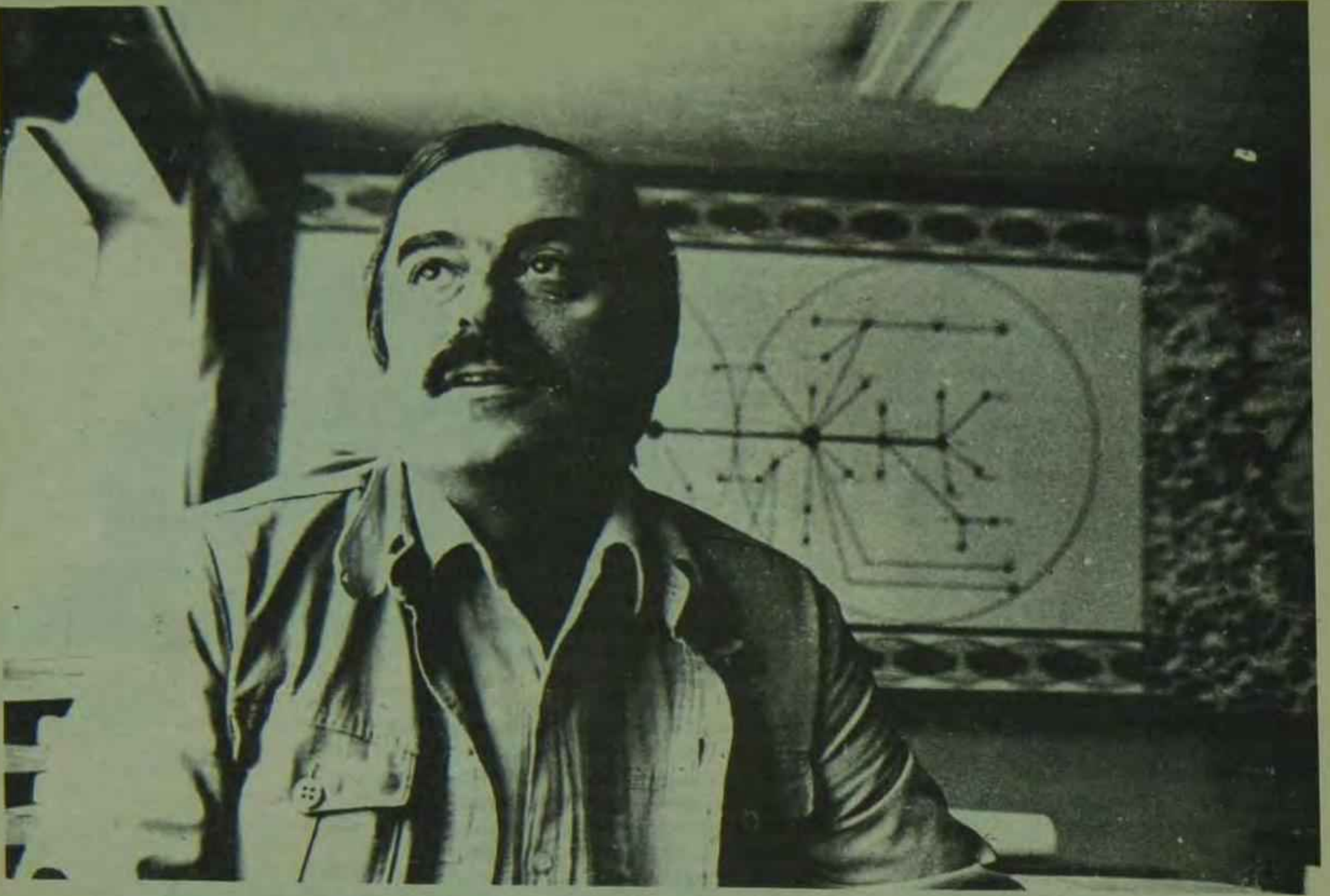
Ümide kurban ediyorum."

-O-

Ölümünden tam sekiz gün önce kitabevine gelmişti. Öğleden sonraydı. İki saate yakın oturdu. Bir arkadaşını bekliyordu. Yanlış anlama olmuş, arkadaşı gelmemişti. Sıkıldı biraz. Gelen genç edebiyatçılarla, kimi okurlarla tanıştırdım. İlgilendi, hatırlarını sordu. Sonra oradan buradan çektiği dergi ve kitapları gözlerine iyice yaklaştırarak okumaya daldı. Fazla konuşmayı sevmiyordu.

Ermış kişilere özgü bir sukûnetin içinde onur ve vekar anıtı gibi duruyordu. Edebiyat cephemizin önemli komutanlarından biriydi. Ve gerçekten 'kendisi için hiçbir şey istememiş', davranış ve düşüncesiyle tam devrimci, has bir ozandı.

Kırk yıl önce ölen, sevdiği saydığı hocası Saffet Korkut için yazdığı ağıtın başlığı da 'Ölüm, adın kalles olsun' idi. Sevgili ağabeyimiz için yazdığımız bu yazının başlığına da bu ilenci uygun gördük.



SANATTA YENİLİK NEDİR?

Aziz ÇALIŞLAR

SANATTA YENİLİK VE SANATSAL GELİŞME

Sanatta yeniliğin, gerçek yeniliğin ne olduğunu doğru olarak kavrayabilmemiz için, önce sanatta yenilik ile sanatsal gelişme, giderek, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki ilişkiye bakmamız gerekir. Çünkü sanatsal gelişmenin olduğu kadar, toplumsal gelişmenin de en önemli etmenlerinden biri, eski ile yeni arasındaki mücadeledir. Sanatsal ve toplumsal gelişmenin itici gücü, eski ile yeni arasındaki mücadeleye dayanır. Tıpkı yeni üretim tarzı ve üretim ilişkilerinin eski üretim tarzı ve ilişkilerinin içinden doğması, onunla bir çatışmaya girmesi ve sonunda onu tarihte olumsuzlayarak aşması gibi, sanatta yeni de, eski olan'ın bağrında gelişerek onunla bir çatışma içine girer

ve sonunda onu olumsuzlayarak aşar. Sanat tarihine bu açıdan baktığımızda göreceğiz ki, bütün bir sanatsal gelişme, yeni ile eski arasındaki mücadeleye varlığını kazanmakta ve yerini öbürüne terketmektedir. Sanatsal gelişme ile toplumsal gelişmenin bağıntısı içinde bunu şöyle örneklendirebiliriz: nasıl Ortaçağ sosyo-ekonomik yapısı ve feodal üretim tarzı, sonunda kapitalist üretim tarzı ile aşılarak geride bırakılmışsa, buna bağlı olarak feodal sanatsal kültür değerleri de Rönesans'ın yeni sanatsal kültür değerleri karşısında öylesine aşılarak geride bırakılmıştır.

Hiç kuşkusuz, toplumsal gelişmede olduğu gibi, sanatsal gelişmede de yalnız ilerlemeler değil, ama gerilemeler de görülür; çünkü, gelişme, çelişkili bir süreçtir. Eski ile yeni'nin çelişmesini içinde taşıdığı kadar; eski'nin yeni ya da yeni'nin eski üzerindeki baskısını

da taşır. Eski ile yeni'nin çatışması eski'nin egemenliğiyle sürdüğünde, sanatsal gelişme ilerlemeye yönelir. Bu nedenledir ki, sanatsal gelişme, mutlak bir süreci değil, ama, göreceli bir süreci kapsar. Bunun başlıca bir nedeni de, toplumsal gelişme ile sanatsal gelişme arasında doğrudan bir uygunluğun olmayışdır.

Toplumlarda maddi üretimin gelişmesiyle manevi üretimin gelişmesi arasındaki bağıntı öylesine karmaşıktır ki, bilindiği gibi, "sanatın bazı en parlak dönemlerinin, ne toplumun genel gelişmesiyle, ne de toplumun adeta iskeletini oluşturan maddi temeli arasında bir uygunluk görülür." Ne var ki böyle bir olgu, belli dönemlerin sanatsal yaratımları ile o dönemlerin maddi üretimi arasındaki bağıntının varlığını ortadan kaldırmaz. Nitekim, örneğin, "kapitalist üretim tarzı, Ortaçağ'daki üretim tarzından başka bir

manevi üretim şekline karşılık verir." Bir başka deyişle, kapitalist üretim tarzı içindeki toplumlarda sanat, bir önceki üretim tarzı içindeki toplumlardan farklı, daha yeni ve daha ileri sanatsal biçimlere yol açar. Görüldüğü gibi, sonunda, sanatsal yenilik ile toplumsal yenilik arasında bir bağlantı ortaya çıkmaktadır. Bu bağlantı, mutlak olmamakla birlikte, karşılıklı uygunluk içinde olabilir. Yukardaki "bazı parlak dönemler" deyiminden de anlaşılacağı üzere, tarihte, sanatsal yaratımların ileri düzeyde oluşlarıyla birlikte, toplumsal maddi yapı ya da üretim düzeyinin de ileri olduğu dönemlere rastlanabilir (örneğin, gerek Rönesans dönemi, gerekse Osmanlı'da "Kanuni Dönemi", hem toplumsal ilerleme ve gelişmeyi, hem de sanatsal ilerleme ve gelişmeyi, hatta yetkinliği birarada barındıran dönemlerdir).

Farklı maddi üretim tarzlarının farklı manevi üretim şekillerine yol açmasının asıl bir nedeni de, her tarihsel dönemin kendine özgü estetik idealleri oluşudur. Bu idealler kendi tikel özelliğiyle uygunluk gösteren, başka koşullar altında yinelenmesi olanaksız sanat yapıtlarının ortaya çıkmasına neden olur. Bunun içindir ki, her sanatsal yeniliğin ardında gerçekleştirilmiş, somuta dönüştürülmüş yeni bir estetik ideal yatar. Bu estetik ideal, toplumsal bir bilinç biçimi olarak sanatın ideolojik yönünü oluşturur. Eğer bu sanatsal-estetik ideal, toplumun gereksinimiyle uygunluk içindeyse, toplumsal gelişmenin gereksinimlerine karşılık veriyorsa, sanatta yenilik olarak kendini gerçekleştirir. Ne var ki, toplumsal gelişme içinde, eski sanatsal-estetik idealler ve kültürel değerler ile yeni estetik amaçlar, değerler ve idealler arasında bir çatışma vardır ve bu çatışma toplumlarda sanatsal gelişmenin itici gücünü oluşturur. Bu nedenle, gelişme içinde yer alan her gerçek yenilik, eski'nin yaratıcı bir şekilde dönüşüme uğramasını; eski ise, kurulu değerlerin değişmeden sürmesini ister. Böylelikle, bir yanda gelenekçi, gerici ve tutucu, öbür yanda yenilikçi, ilerici ve özgürlükçü görüş ve güçler arasında bir çatışma yer alır. Sanatta yenilikçi, ilerici düşünce ve değerlerin eski karşısında etkisini genişleterek egemenlik kazanması sonucu sanatsal gelişmede bir ilerleme görülür ki, bu ilerleme, yukarda da açıklandığı gibi, üretim tarzına bağlı olarak toplumun gelişmesiyle, değil uygunluk, hatta tam bir çelişki içinde olabilir. (Örneğin, gerek 18. yüzyıl Almanyası; gerekse "toplumsal bilinçlenmenin, toplumsal gelişmeyi aştığı" 1960-1970'ler Türkiye'si, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişmenin böylesine çelişki içinde olduğu dönemlerdir). Bu nedenle, geri ya da çarpık üretim tarzına dayalı

toplumlarda ileri, gerçekten yeni sanatsal-estetik ideallere amaçlara ve onun anlatımı olan sanatsal yaratımlara rastlanabilmesi, sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki göreceli bağlantının doğal bir sonucudur.

O halde şunu söyleyebiliriz ki, sanatta yenilik, sanatsal gelişmeyi ileriye doğru götürecektir ve toplumsal gelişme gereksinimlerine karşılık ve yön verecek şekilde, toplumdaki eski sanatsal-estetik ideal, değer ve amaçların karşısında yeni sanatsal-estetik ideal, değer ve amaçların gerçekleştirilmesine bağlıdır.

SANATTA YENİLİK VE BİÇİMCİLİK

Sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi için yeni'nin eski'yi değiştirmesi, dolayısıyla, eski 'den hem biçimce, hem de içerikçe farklı olması gerekir. Sanatta hem içerikte, hem de biçimde yeni'nin yaratılması ise sonsuz çeşitlidir. Ne var ki, ancak bu ikisinin birlikte dönüşüme uğratılması, ileriye doğru değiştirilmesi sanatta gerçek yeniliğe yol açar. Oysa, sanatta yenilik, burjuva sanat literatüründe sadece "biçimde" yenilik olarak alınır. Burjuva sanat, içerikte değil, biçimde yenilik ister. Bütün "modernizm" tarihi bunun başlıca tanığıdır. Örneğin, plastik sanatlarda günümüzde birbiri ardınca ortaya çıkan yeni eğilimler; minimalizm, op-art, pop-art, kavramsal sanat, happening, hiper-realizm, foto-gerçekçilik, land-art, vb., bütün bunlar sadece biçimde yaratılan yenilikler, daha doğrusu, değişkenliklerdir. Burjuva sanatta yine son zamanlarda, edebiyatta, sinemada ve tiyatrodaki görülen açık-saçıklık, dehşet, bir takım "yeni yeni eğilimler" de, sanki içerikçe yeniymiş gibi görünen biçimselliklerden başka bir şey değildir. Kaldı ki, bütün bunların "yeni bir bakış açısı", "yeni bir gerçeklik algısı" olduğu yolunda savlar da ileri sürülür. Aslında, dünyayı sadece "burjuvanın durumu" açısından, yani "çöküşmüşlük" ("dekadans") açısından gören burjuva sanatın içerikçe "değişmezliği" dir bu. "Değişmezlik"tir, çünkü, burjuva sanatta "dekadans" olgusu bir ilke, hatta, bir "dogma" haline gelmiştir. Bu dogma'nın dışında sanata bir yenilik getirilemez, çünkü, dünya "burjuva gerçekliği"yle özdeşleşmiştir; "burjuvaca algılama" dışında algılamamaz dünya. Böylesine bir "dekadans" anlayışının temelinde aslında, yaşanan gerçeklik ile burjuva idealler arasındaki uzlaşmaz çelişki yatar. Bir başka deyişle, bugün burjuva toplumlarda ve burjuva sanatta "manevi kriz" olarak ortaya çıkan bu olgunun temelinde gerçek insani idealler ile toplum düzeninin buna elvermezliği arasındaki derin çelişki yer alır. İşte bu nedenle ki, burjuva sanat, bu temel çelişkinin, ana gerçekliğin su yüzüne çıkmasını, bir başka deyişle, sanatta

içerikçe bir değişmeyi, gerçek bir yeniliği istemez. Çünkü gerçek bir yenilik, toplumun gelişmesindeki gereksinimlere artık karşılık vermeyen burjuva ideallerin karşısında yeni ideallerle ortaya çıkacak; sonuçta, üretim tarzına bağlı olarak toplumsal ilişkilerin karakterinde, yani, egemen ilişkilerde değişme isteyecek, bu da ister istemez sanatın içeriğinde kendi anlatımını bulacaktır. Oysa, burjuva toplum, kendi düzenini "nihai" olarak gördüğü için, kendi devrimci karakterini ve toplumsal değişme ilkesini çoktan yitirmiş bulunduğu için, egemen ilişkilerde, düzenin işleyişinde bir değişme istemez, *status quo*'nun korunmasını ister. Bugün için burjuva sanatı ve düşüncesine öznelci, mistik, metafizik, en fazlasından, pozitivist anlayışların egemen olması bir rastlantı değildir. İşte bu nedendir ki, emperyalizm döneminde burjuva sanat, kendi devrimci, ilerici ve gerçek yenilikçi geçmişinden kopma ister. Buysa, sonunda, sanattaki "sahte yenilikler"e yol açar. Yaşanan "manevi kriz" in bir anlatımı olmak üzere ortaya konan "bunalım sanatı" ve uzantıları sanki sanatta yaratılmış gerçek yeniliklermiş gibi gösterilmeye çalışılır. Biçimce, "görünüş"çe yapılan her yenilik, içerikçe, "öz"çe her yeniliği dışlar. Ne var ki, hemen hemen bütün burjuva sanatın savı da, aslında burjuva toplumsal düzene, onun çirkinliklerine karşı yapılmış bir eylem olduğudur. Dada'cılardan tutun da günümüz "şok sanatı"na kadar bütün bu tür sanat akımları, "dehşet, vahşet" sanatı, aslında burjuva yaşamın (yani, yaşamın) çirkinliğini, vahşetini, anlamsızlığını, derin bunalımını yansıttığı savındadır. Ama, biçimde kaldığı için, bir başka deyişle, yaşanan çirkin gerçeklik biçimde yaratılmak istendiği için, bütün modernist sanat, "manevi kriz" in, "dekadans" in ister istemez kendi bir ifadesi, bir olumlanması haline gelmiş, "gerçek yeni"yi yaratamamış; genelgeçer burjuva değerlere, düzbeğeniye, tekdüze yaşama ve alışkanlıklara karşı "yerinde sayan bir başkaldırı (protesto) olmaktan, "öfke sanatı" olmaktan öteye geçememiştir. Bunun için de sanatta bu gibi yönelimler, gerçek yeniliğin bir özelliği olarak kalıcı değil, ama geçici olmuşlar; yeni bir tekniğin sonucu, sadece yeni bir buluş, değişiklik hatta, "moda" olarak kalmışlardır.

Aslında günümüzde burjuva sanattan istenen de, yukarda da açıkladığımız nedenlerle, değişme değil, ama, "değişiklik"tir; kalıcılık değil, geçiciliktir; süreklilik değil, çeşitlilik. Çünkü, burjuva toplumlarda bir meta haline gelmiş olan sanat yapısının piyasa mekanizması ile çok yakın bir ilişkisi vardır. İleri bir tüketim toplumu olarak burjuva toplumlarda sanat da

tüketimin yasalarına bağlıdır. Bu yüzden sanatta sürekli değişkenlik çeşitlilik, yani, "sahte yenilik" istenir; hele belli bir yeniliğin "moda" haline gelmesi, piyasa için kaçırılmayacak bir fırsattır. Bu gibi tüketim toplumlarında içerikçe değil ama biçimce yeniliklerin "satış" görmesi bu yüzden hiç de rastlantı değildir. Sanatın satış mekanizmasına bağlı olarak yaygınlaştırılmaya çalışılması ise sonuçta sanatın niteliksizleşmesine yol açmış ve "kitle sanatı" ve "kitle kültürü"nü yaratılmasına neden olmuş; sanat, "sahte sanat" haline gelmiştir.

Bu açıdan da, toplumda gerçekten ileriye doğru bir değişme isteyen sanat yapıtlarının günümüz tüketim toplumlarında yeri yoktur. Ancak burjuva toplumda yaşanan gerçekliğin "dışına çıkmaya" çalışan, dolayısıyla "satış şansı"na sahip yapıtların toplumda yeri vardır. Günümüz burjuva sanatında fantastik, metafizik; "uzay"a, "doğa" ya da "geçmiş"e sığınan kurgusal, naif, nostaljik yapıtların sanat yaşamını doldurması; burjuva yaşam-dışı, "egzotik", "romantik" deneyimleri yansıtan yapıtların ilgiyle, "yeniymiş" gibi karşılanması bundandır. Bu anlamda, günümüz burjuva sanatına, "kaçış sanatı" da diyebiliriz.

Görüldüğü gibi, toplumun gerçek gereksinimlerine, gerçek insani değerlere karşılık vermediği halde, burjuva sanatsal-estetik ideallerin korunmaya çalışılması; egemen toplumsal ilişkilerin değişikliğe uğratılmaması amacıyla, derinden çelişkili burjuva yaşamsal gerçekliğin sanatın içeriğinden soyutlanması ve biçimde yeniliklerin aranması, sonuçta, sanatta gerilemeye yol açtığı gibi; üretim tarzının doğal bir sonucu olarak, sanatta "niteliksizleşme"ye ve kitle sanatı'nın yaygınlaşmasına da yol açmaktadır.

Bu nedenle, emperyalizm aşamasındaki ileri kapitalist toplumları, maddi üretimin gelişmesiyle manevi üretimin gelişmesi arasındaki bağıntının en çelişkili olduğu toplumlar olduğunu söyleyebiliriz. Ya da baştaki alıntıyı tam tersine çevirirsek: "toplumun bazı en parlak dönemlerinin, ne sanatın genel gelişmesiyle, ne de sanatın adeta iskeletini oluşturan manevi temeli arasında bir uygunluk görülür".

SANATTA YENİLİK VE SAHİCİLİK

Sanatta yenilik, hiç kuşkusuz, sanatta yaratıcılıkla, özgün ve sahici (otantik) yaratımla ilgili bir olgudur. Çünkü, her ortaya çıkan şey, yenilik değildir; ancak daha sonraki gelişmeyi ileriye götüren ve tarihsel koşullar altında gelişmeye yön veren şeyler yenilik'tir. Gelişmeyi ileriye doğru götürece ve yön verecek şeylerinse, belli tarihsel koşulların kendi özgün gereksinimlerinden doğması gerekir. Ancak bu gibi yaratımlar gerçek bir yenilik

niteliğini kazanabilir; belli bir toplumun sanatsal gelişmesi içinde kalıcı olabilir; gelişme süreci diyalektiğinin bir ileri anını (uğrağını) oluşturabilirler.

Çünkü, sanatta yenilik, içinde yaşanan toplumsal, nesnel gerçeklik ilişkilerinin sanatsal olarak özümlemesini içerir. Eğer ortaya konan sanatsal yapıtlar gerçekliğin sahici bir şekilde yansıtılmasına değil de, "alıntı bir gerçekliğin" yansıtılmasına, yani "kopya"ya dayanıyorsa, bu gibi sanatsal yaratımlar salt biçimsel yenilikleri de içerse, yenilik'ten sayılamazlar. **Su** çok basit nedenle ki, yansıtılan o "alıntı gerçeklik", ya da "alıntı biçimsellik" daha önce vadedilmiş olup, yenilik değildir. Kaldı ki, "kopya yaratımlar" ister istemez içerikçe bir yeniliği değil, ama biçimce bir yeniliği içerirler; çünkü, içerik sanatta kopya edilemez, özgün'dür. Ama, biçimsel yenilikler, "evrensellik", "çağdaşlık" ya da "etkilenme" kisvesi altında kolaylıkla taklit edilebilirler; özgün bir içeriğe sahte bir kılıf olarak geçirilip, yenilikmiş gibi ortaya sürülebilirler.

Böylesine sanatsal yaratımlar, "kişiliğini bulamamış" sanatsal yaratımlar; "ikinci elden yenilikler" olarak nitelendirilebilir. Sanıyoruz, ülkemizdeki sanatsal, kültürel ve düşünsel yaratımların genel eğilimi de genellikle bu yönde olmuştur. "Batılılaşma" olgusuyla birlikte, "yapay bir yenilik", "devşirmecilik", "Batı kopyası yaratımlar" sanat yaşamımızda hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Özellikle Batı'ya, yani yukarıki bölümde açıkladığımız üzere, salt biçimsel yeniliklere, yani, "sahte yenilikler"e dayanan burjuva sanatına en çok öykünen ve öykünmekte direnen plastik sanatlarımız, bu "ikinci elden sahte yenilikler" in örnekleriyle doludur. Biçimsel yenilikler de olsa, Batı'nın kendi gerçekliğinden doğmuş ve yaratılmış olan bu gibi yeniliklerin, kendi gerçekliğimizin içeriğine biçim olarak alınması, hiç kuşkusuz, "sahte yenilik" in ta kendisidir. Nitekim, "Batı'da 'yeni', toplumdaki maddi koşulların (teknolojik öğeler, üretim ilişkileri) yenilenmesi ile birlikte geleneksel ve varolan değer sistemlerine -tabii, yukarıda belirttiğimiz düzeyde, A.Ç.- başkaldırarak varolmuştur. Yani, 'yeni' yaşamdan kaynaklanmıştır. Türkiye'de ise, ... 'yeni', Batılılaşma olarak kültürümüze girmiş, kültürümüzü etkileyen altyapı koşulları değil, Batı olmuştur. Batı değiştikçe, bize yansıyan her yeniliği göğüsleyen kuşaklar, birbiri ile organik bağlar kuramadan modernleşme bu limı yaşamışlardır. Bu nedenle Türk resminde, örneğin, kübizm ile konstruktivizm -ve daha ne kadar var, A.Ç.- akımlarının uygulamaları anlamlı bir etkililik göstermeden havada kalmışlardır" (1). Bir başka deyişle, bu

sanatsal yaratımlar, "sahte yenilikler" olarak, ne "özgün" bir yaratımsal değeri ortaya koyabilmişler, dolayısıyla ne de kalıcı olabilmüşler, ileriye kalabilmişlerdir. Zaten ileriye kalamayan bir yenilik, yenilik değildir.

Bunun ası nedeni, bilindiği gibi, burjuva sanatsal-estetik ideallerin sanatsal yaratımlarımızda benimsenmiş olmasıdır. Daha doğrusu, sanatta zaten "gelişme"yi ve "değişme"yi yadsıma sürecine girmiş, gerçek ilerici burjuva insancıl ideallerini terketmiş, bu yüzden de "dekadans"a ve "manevi kriz"e uğramış, dolayısıyla, gerçek yeniliği genelinde artık yaratamayacak duruma düşmüş burjuva sanata öykünerek "yeni"yi yaratma çabası daha başka nasıl sonuçlanacaktır ki?

Ne var ki, modernist Batı burjuva sanatına öykünerek "yeni" sanatsal yaratımlar kurma çabasına hem bir tepki, hem de tam bir karşıt sayılabilecek bir eğilim de vardır toplumumuzda. Sahici olma adına ister istemez "eski"yi korumaya yönelik bu eğilimse, aslında yine bir öykünmenin, yani, "eski"ye öykünmenin bir anlatımıdır. Dolayısıyla, yine içerikte yeniği yaratmaya değil, ama biçimde eski'yi yaratmaya yöneliktir. Geleneksel sanat biçimlerinden yola çıkarak eskiyi bugünde yaratmaya çalışan bu sanatsal eğilimleri bu anlamda yine "sahte yenilik" olarak nitelendirebiliriz. Şu çok basit nedenle ki, yazımızı başında da açıkladığımız gibi, sanatsal gelişme içinde yenilik ancak yeni'nin eski ile mücadelesi ve ona baskın çıkması sonucu gerçekleşebilir; "eski" ile mücadele eden "eski"nin yeni olması olanak yoktur. Her ne kadar Batı'da "sahte yenilik"e ve onun ardındaki estetik ideallere karşı olursa olsun, eski sanatsal-estetik idealleri savunduğu sürece, gerçek bir yeniliği ortaya koyma gücünde değildir.

Bu nedenle, içerikten değil, ama ister kendinden "ileri", ister kendinden "geri" biçimlerden yola çıkarak ortaya konan sanat yapıtlarının ne gerçek yenilikle, ne de gerçek sahihlikle ilintisi vardır. Çünkü, yalnız biçimde de olsa, yaratılacak yeniliğin, yeni gerçeklik ilişkilerinin, yaşama yeni bir bakış açısından bakmanın ve değerlendirilmenin sonucu olması gerekir. Buyusa, hangi içerik ve eğilim'in, hangi manevi-estetik amaçların biçimde bir yeniliğe yol açacağı sorusuyla ilintilidir. Yaşam hangi derinliklerindeki boyutlarıyla, hangi özlü yönleriyle ele alınmalı ve bunlar hangi amacı yöneltilmelidir ki biçimce bir yenilik elde edilebilsin. Sanatsal yaratma çabası hangi amaca yönelmeli ve hangi karakteri taşımalıdır ki biçimde yaratılacak yenilik gerçek yenilik sayılabilsin. Bütün bunlarsa, hiç kuşkusuz, sanatta kişiliğin bulunması ve varedilmesi sorunuyla ilintilidir.

O halde, sanatta kişiliğini bulacak yaratımların ne burjuvaca, ne de feodal ya da benzeri bir karakter, amaç ya da bakış açısı taşıması gerekir. Kaldı ki bu ikisi de ülkemizde aynı toplumsal-ekonomik yapıdan, dışa (ileri kapitalist üretime) bağımlı, geri bırakılmış maddi temel ve üretim tarzından kaynaklanmaktadır. Gerek az gelişmiş kapitalist üretimde gerilik, gerekse kapitalizm-öncesi toplumsal-ekonomik yapıdaki gerilik ülkemizde birbirinin ayrılmaz bir bileşkeni olarak varolmakta, sonuçta başka başka manevi üretim tarzlarına yol açtığı sanılırken, aslında, aynı sonuca, yani, "ileri"ye ya da "geri"ye öykünmekten kişiliğini yitirmiş, çarpıklaşmış, niteliksizleşmiş bir sanatsal kültüre yol açmaktadır; buysa "aranjman kültür"den, "lumpen kültür"den, yani yine "kitle kültürü"nden başka bir şey değildir.

SANATTA YENİLİK: İLERİCİ SANAT

Açıklamalarımızdan da anlaşılacağı üzere, aslında her biçimsel yenilik, içeriksel bir yeniliğin sonucudur. Çünkü, sanat yapıtlarında biçim'i belirleyen sonunda içerik'tir; ne var ki, biçim de, bilindiği gibi, edilgen değil, ama içerik üzerinde etkin olduğu kadar, içerik'ten de görece bir bağımsızlığa sahiptir. Bunun içindir ki, sanatta hem içerikçe, hem de biçimce yeni'nin yaratılması sonsuz olanaklar taşır. İçeriğin biçimi belirlemesi demek, sonunda tek bir biçimliliğe yol açar demek değildir çünkü; tam tersine, içerik ne denli derin, yoğun ve çok-boyutluysa, yaşamı derinliğiyle ne denli yansıtır, biçim de o denli yaratıcılık kazanacaktır.

O halde, şunu söyleyebiliriz ki, sanatta gerçek yenilik ancak içerikçe yeni'nin yaratılıp ortaya konmasına bağlıdır. İçerikçe yenilik ise, gerçekliğin yeni bir bakış açısı altında, yeni bir yaklaşımla sanatsal olarak özümlemesi; yaşamdaki yeni görünüşleri belirleyen öz'ün özelliklerinin bu yeni bakış açısı altında, yani, yeni sanatsal-estetik idealler yönünde, yeni yöntemlerle ortaya konması demektir; ki bu yeni sanatsal-estetik idealler, yaşamın içinde ortaya çıkan yeni tarihsel-maddi koşulların, yeni toplumsal belirlenmelerin bir sonucudur. Bu nedenle de, sanatın içeriğindeki yeniliğin, eski ya da varolan, egemen bakış açısından nitelikçe farklı olması gerektiği gibi, sanatsal yaratmadaki amacın ya da toplumsal işlevselliğin de eskisinden nitelikçe farklı olması, dolayısıyla, nitelikçe farklı bir karakter taşıması gerekir. Buysa, eski'yle çatışması içinde yeni'nin eski'yi yaratıcı bir şekilde değiştirmeye yönelmesi demektir. Bunun için de, kendi tarihsel göreceliği içinde, ancak ilerici olan Sanat, sanatta gerçek yeniliği gerçekleştirebilir.

Nitekim, bütün bir sanat tarihine

baktığımızda da bunu görmekteyiz. Sanatsal deneyimi kendi gelişmesi içinde bir sonraki evreye aşarak, sanatsal yaratımlar içerikçe hep bir öncekinden farklı yaratımlar olmuşlardır. Böyle oldukları için de hem özgün bir biçime kavuşmuşlar, biçimde yeni olmuşlar, hem de farklı bir karakter taşımışlardır. Örneğin, Rönesans sanatı, Ortaçağ sanatından hem içerikçe, hem de biçimce nitelik olarak farklı, gerçekten yeni olan sanattır; çünkü, hem sanatsal-estetik idealleri, hem de sanatsal yaratma ve toplumsal işlevselliği açısından farklı, yeni ve ilerici. Aydınlanma dönemi sanatı da öyle klasik sanattan içeriğinde ve biçiminde nitelikçe farklı, yeni ve ilerici olan sanattır. Çünkü, tarihsel-toplumsal belirlenirliği içinde bir öncekinden daha farklı, daha ileri, daha insancıl ilişki ve ideallerin anlatımı olmuştur. Gerek Rönesans, gerekse Aydınlanma sanatı, dünyayı değiştirici, devrimci sanatlardır; çünkü, dünyayı değişime uğratacak yeni toplumsal güçlerin, yani, toplumdaki yeni'nin sanatı olmuşlardır.

Bu nedenle, çağımızda sanatta gerçek yenilik, içerikçe çağımıza yeniliği getirmiş olan toplumcu sanattır. Toplumcu sanatla birlikte, gerçekliği yaratıcı bir şekilde özümleyen yeni sanatsal-estetik idealler; dünyayı değiştirici, toplumun yeni gereksinimlerine karşılık veren, yeni amaçlar ve işlevsellikler yüklenmiş, yeni bir sanat doğmuştur. Çünkü, çağımızda yeni üretici güçler, yeni üretim tarzı ve ilişkileri başka bir manevi üretim, sanatsal yaratım şekline karşılık vermiş bulunmaktadır. Tarihsel koşullanmışlığı içinde toplumsal yenilikler sanatsal yeniliklere, yani, toplumcu sanatın oluşmasına yol açmıştır. Bu sanat, gerek içeriğinde ve biçiminde, gerekse işlevselliği ve karakterinde eskisinden nitelikçe farklı bir sanattır. İlericiliğini yitirmiş burjuva sanat gibi gerçeklik'ten kaçan değil, gerçeklikle yüzyüze gelen; gerçek insani ideallerle toplum düzeninin buna elvermezliği arasındaki çelişkiyi olumlamaya değil, tam tersine olumsuzlayarak bu çelişkiyi aşmaya; biçimsel, uzlaşan bir başkaldırıya değil, karşı koyarak değiştirmeye yönelen; dolayısıyla, "sahte yenilikler"e değil, gerçek yeniliklere açık olan sanattır. Bu nedendir ki, dünya sanat tarihinin gelişmesi içinde, "çöküşmüş" burjuva sanatının yarattığı gerilemeyi toplumcu sanat ilerlemeye doğru çevirmeyi başarabilmiştir. Böylelikle de sonuçta kozmopolit "kitle kültürü"ne değil, evrensel "halk kültürü"ne yol açmıştır.

Şunu da önemle belirtmek gerekir ki, sanatsal gelişmeyi tarihsel göreceliği içinde bir sonraki evreye sokan yenilik, öncesiz değildir. Çünkü, sanatsal gelişme, tarihte ilerleme kadar gerilemeleri

de içerse, ileriye doğru gelişmesinde kesikliliğe de uğrasa, süresiz değildir; gelişme'nin diyalektik yasaları uyarınca, eski ile yeni'nin bağıntısını içeren bir süreçtir. Bir başka deyişle, sanatta yenilik, eski'yi tarihten kaldırmaz, eski'yi de içinde barındırır; yani, onu olumsuzlayarak aşar. Bu nedenle, sanatta her gerçek yenilik, aynı zamanda, sanatta yeni bir birleşim'dir (sentez'dir); daha önceki sanatsal deneyimlerin yaratıcı bir şekilde özümlemesini içerir. Yine örneğin, gerek edebiyat ve tiyatrodaki, gerekse plastik sanatlarda, Rönesans sanatı, hem Antikçağ sanatının, hem de Ortaçağ sanatının birçok özelliklerini kendi içinde barındırmıştır. Gelgelelim, günümüz burjuva sanat anlayışı, gelişme diyalektiğini yadsıyarak, geçmişten kopma istediği için ve sanatı bir süreç olarak değil, bir durum olarak algıladığı için, hiçbir zaman bir birleşime, dolayısıyla, gerçek yeniliğe ulaşamaz. Bu yüzden de kalıcı değil, geçici bir özelliğe sahiptir. Çünkü, sanatsal gelişme sürecinde, ancak kendi tarihsel göreceliği içinde belli bir aşma'yı, yani, birleşim'i oluşturan sanatlar kalıcı, dolayısıyla her zaman için "yeni" olabilmişlerdir. Bugün Antik Yunan sanatının "bize hâlâ bir sanatsal haz verisi, bazı bakımlardan, bir norm ve erişilmez bir örnek oluşu"nun nedeni de budur zaten. Rönesans ya da Aydınlanma sanatı için de böyledir bu; çünkü, bu sanatların ideolojik içeriği, taşıdığı insancıl, sanatsal-estetik idealler aslında bugünün insancıl sanatsal-estetik idealleri'ne karşılık vermektedir. Bu yüzden "kalıcı", yani, her zaman için "yeni"; yani, "klasik"tirler.

İşte, dünya sanat tarihinde, toplumcu sanatın gerçek bir yenilik olmasının, sanat-tarihsel süreçte ileri bir uğrağı oluşturmalarının nedeni, onun dünya ilerici "kültür mirası"na sahip çıkarak, eski'yi yaratıcı bir şekilde aşmasına, sanatsal ileri bir birleşimi (sentez'i) oluşturmaya bağlıdır. Toplumcu sanat geçmişin en iyi, en ilerici sanatsal deneyimlerini kendinde özümleyerek yeni'yi yaratmış olan sanattır. Bunu toplumcu sanatın bütün başlıca temsilcilerinin ortak bir özelliği olarak görmemiz mümkündür. Örneğin, Brecht ya da Nazım gibi bütün bu büyük sanatçılar, sanatta ilerici, dönüştürücü-olan'ı yaratırken, "kültür mirası"ndan da azami şekilde yararlanarak, yeni bir birleşimi oluşturmuşlar; dolayısıyla, biçimde de çok geniş bir zenginleşmeyi, yeniliği gerçekleştirmişlerdir. Onun için hep "yeni" ve "kalıcı", yani, "klasik"tirler.

(1) 1981 "Yeni Eğilimler" sergisi ışığında Çağdaş Türk Sanatı ve Eleştirisi, Milliyet Sanat Dergisi., Sayı 34, sayfa 35

TARİHİN ÖZNESİ

Veysel ÖNGÖREN

İNSAN

Öznesiz anlatım olmaz. Hem de özne ikidir: anlatılanların etrafında örüldüğü dirim de bir öznedir, bunu anlatan da bir öznedir. Bu ikincisi yazarın kendisidir. Bu öznellikler, sanat için daima insandır. İnsanı olup bitenden, olup biteni insandan yalıtmak ikisi de yanılı. Gerçekçi sanat, olup bitenlerin sözünü ederek insanı anlatan sanattır.

Demek ki insanın bir çözümü elde edilmiş olmalıdır. Bu ise, insanın konumunun da çözümünü içerir. Buna insan tanımı da diyebiliriz. Bu tanım, sanatçı için, hiç bir zaman hazır değildir. Bu yüzden, insan tanımı daima önemli olmuştur. Bu tanım elde edebilmek için bir kategori gerekir. Bu kategori **tarihin öznesi**'dir.

TARİH

Tarihin bir süreç olduğu açıktır. Fakat bu kadar değil. Tarih, aynı zamanda, öznesi bilinebilen biricik nesnel süreçtir. Bu öznenin de insan olduğu, artık, çok iyi bilinmektedir. Bilindiği için de, gerçekliğe ve gerçekçiliğe karşı tutumlar, özneliğin kimliğini örtmek için kimi biçimlere başvurumaktadırlar. Bu biçimler, gerek zihinden gerekse psikik süreçlerden tarihin seçikleşmişliğini silme çabaları olarak ortaya çıkıyor. Bu siliş çabaları, doğa-insan ve dil-insan ilişkilerine tarihten yalıtılmış ağırlıklar veriyorlar. Amaç tarihi yorumlamak. Amaç, nesnel süreç tanımını doğaya, ya da dile verip, tarihin öznesini, doğanın öznesi ya da **dili kullanan** gibi kavramlarda gömmektir. Sorun içeriğe ilgidir ve doğadan yola çıkmak ya da dilden yola çıkmak ya da tarihten yola çıkmak, ayrı ayrı içerikler verir. Yani, mevcut insanın tanımını be-

lirler. Doğadan ya da dilden yola çıkılmışsa, mevcut insan kalkar ve yerini mutlak, soyut bir insana bırakır. İnsanın "birey" adı altında yada "toplumsal varlık" adı altında ele alınması değişik sonuçlar verir. "Birey" "Toplumsal varlığına" dayalıdır. Toplumsal varlığı, bireyin kendisine dayandırıldığı an, iki kavram da bulanır. Doğa felsefesi diyenler, ya da **birey** kavramını temele alanlar, bilmedikleri ve bilemeyecekleri bir şeyi konuşmaktadırlar. Çünkü bunlar ancak birer tanımdır ve başka bir şey değildirler. **Bilinemezcilik**, kendi koşullarını kendi yaratıyor. İçeriklendirilmemiş bir "toplum" kavramı da bir şey vermez.

DÜNYANIN YORUMLANMASI

Bilinemezçiliğin, şimdilerde, **be-lirsizlik** kavramına dayalı bir türü faaliyettedir. Pragmatist anlam teorileri, bunun düşünsel tabanlarını kurma girişiminde. Bu tutum salt düşünseldir. Ama burada durmamakta, zihin gerçekliği belirleyebileceğine inanmaktadır. Zihnin, gerçeklikten idenilmiş verileri, zihnin kendinden ilkeleri ile düzenleyip, gene gerçekliğe sunması halinde, elde edilecek sonucun, biricik doğru olduğunu öne sürmektedir. Kolayca görüleceği gibi bu teknolojidir. Nedir ki pragmatizm, öznele uzlaşım adı altında önerdiği, **dilin apriori ilkeleri**'ni işe katmakta, teknolojik bir düşünüş olmaktan kurtulduğunu sanmaktadır. Bu da bilinemezçiliğe dayanıyor ve söz konusu ilkeler dilin sentaktik kurallarıdır.

Bilinemezcilik şöyle söylenmelidir: bilinemez olarak kabul edilmiş dünyanın önünde, bilebileceğim ancak budur, bu kadardır diyerek dile geri çekilmek. Bilinemezlik durumu, zaten tanımın içindedir. Ön koşul olarak varsayılmıştır. Bundan sonra da dilin sağlığı, sentaktik yetkinliği, eşyanın kullanılabilirliğine bir biçim olarak sunulmaktadır. Kant, budur. Ama bu tutum, apaçıktır ki, bilinemez kabul ettiği dünyanın içeriği yerine, dili kullananın zihinsel ve psikik içeriklerini **ikame** etmektedir. Sırsıklam **öznel**'dir. Bu ise dünyanın yorumlanması bir çeşidinden başka bir şey değildir.

Ama bu durum insan, kendini tanımlamıyor, kendini gerçekliğin yerine ikame ediyor. Bu, pratikte mümkün olmaz; dış gerçeklik bu ikameye boyun eğmez. Böylece, gerçeklik yerine insanın kendini ikamesi, insanın gerçekliğe teslimiyetine dönüşür; süreç, amacı siler. Mev-

cud durum, yani, yabancılaşma egemen olur. İnsanın insana egemenliği, **teslim olmuş insan** ideolojisinden kaynaklanır. **İkame**; gurup, zümre ya da sınıfın kendini insan-oğlu yerine **ikame'sine** dönüştür; yabancılaşma, böylece toplumsal biçimini alır.

NESNEL KOSULLAR

İnsan nesnel koşullarla çevrilidir. Ve bunlar maddidir ve insan onların bir parçasıdır. Psşik maddiliğin gözardı edilmesi ve onun salt bir öznelliğe büründürülmesi, psşik maddiliğin kendi çevresinden yalıtık alınmasından doğmaktadır. Ve aynı zamanda insan, kendisi, kendisini çevreleyen koşulların karşısında, bir nesnelliktir. İnsan tekinin biricikliği mi doğrudur, birey, bunun üstünde yükselir ama hiç bir sanat orada yargılanamaz. Çünkü hiç bir sanat, kendini, doğrudan orada kuramaz. Bireyin biricikliğini ayakta tutan, onun toplumsal varlığıdır. Bunun tersi bir şey temelsiz bir duvara benzer. Bu, kendi sesini kendi güzel bulmaktır. Tarih bilincinin yadsınmazlık aldığı gündenberi, kendindenlik, çok inceldi.

İnsan edimi, ancak, toplumsal örgütlenişler olarak ortaya çıkıyor. Bireysel edim, toplumsal örgütlenişin bir kullanımına dayalıdır. Tartışma, örgütlenişleri gerçekleştiren öznenin, anlamcı mı yoksa gerçeklikçi mi belirlendiği, oluşturulduğu. Değer, kendinden belirleyici midir, yoksa, değeri belirleyen nesnel koşullar var mıdır? Pragmatizm nesnel koşullar yerine, "dili kullanan" adı altında kişisel ya da toplumsal **öznel tercihler** koyuyor. Ama bu tercihlerin gerçekten öznel olup olmadıkları çok kuşkuludur ve bu bir yana, daha önemli olarak, tam burada sorunun sentatik değil, semantik olduğu açığa çıkmaktadır. Ama pragmatizm, dilin semantik kuramlarını yadsıyor.

BİLGİNİN ÖZNESİ

İnsan bilginin, kuşkusuz öznesidir. Burada bir sorun yok. Ama bilgililik için, mutlak özne, kerameti kendinde menkul özne yoktur. Özne, kendi dışı ile sınırlıdır. Edim de öznenin gelir ama öznenin seçiklik kazanır. Kendisi olarak da sonuçları olarak da. Bilgi de bir edimdir ve bu konumdadır. Ve edimin kendisi üstünde de sonuçları üstünde de **yeniden eylenebilir**. Gerçeklik (reel) tarih içeriği bundan başka bir şey değildir.

Öznevi sınırlandırıcı nedir: sınırlandırıcının dil olduğu öne sürüldüğü an, insanın, başka deyimle öznenin gerçek nesnel koşulları ortadan kalkar. Ve öznenin ya da insanın sınırlanmışlığı da, dil yoluyla, gene kendine yönelir. Çünkü tek maddilik olarak **özne** kalmıştır. Pragmatizm, **gerçekliğin anlaşılır dili yoktur**, der ve insan dilini öne çıkarır. Bu tutuma verilecek yanıt şudur: dil, yalnızca ifadeyi sınırlar, olguyu asla sınırlayamaz.

BİREY-DİL İLİŞKİSİNİN YALITILMASI

Belirliliğin nasıl elde edileceği gerçekten de bir sorudur. Çünkü dil, belirsizliklerle doludur. Belirsizlik kuramı yandaşlarının, gerçekliğe yönelttiği ilginç suçlama burada ortaya çıkmaktadır: dilin belirsizliğini, gerçekliğin belirsizliğine dayandırmaktadırlar. Onlara göre, belirsizlik, gerçeklik imler taşıyan ifadelerden gelmektedir. Bu yüzden gerçeklik imlere bağımlı olmayan dilsel ifadeler eğilimlidirler. Dilde doğal bir olguya, imgenin dilin içeriği oluşuna aldırılmayarak imgeye fazladan özel bir tanım çabalararak imge kuramcılığı yolu da bile-rek, bilmeyerek sanatta buraya düşüyor. En iyimser bir yaklaşımla denebilir ki, pragmatistlere göre, dilin belirsizliği giderilmek isteniyorsa, gerçeklik imler eğitilmelidir. Ama böyle bir durumda, gerçeklik imlerin gelmekte olduğu, gerçeklikteki kararlılık durumlarına bakmaya yanaşmamaktadırlar. Gene dile bakıyorlar ve dilin belirsizliğini gene dille gidermeye çalışıyorlar. Dilin gerçeklikle bağlaşıklık konumunu kabul ediyorlar, ama, bunu "nesne dili" adı altında dışlıyorlar. Çünkü onlar için **nesne** belirsizdir. Böyle olunca, dilin kendine özgü biricik karakterine, sentaksa geri çekiliyorlar. Demek ki onlar için anlam belirliliğinin tek ölçüsü mantıksal doğru'dur. Bunun için de mantıksal doğru'yu, olgusal doğru'dan ayırıyorlar. Mantıksal doğru'ya analitik doğru da demektirler. Apriori doğru da diyebiliriz. Buraya varabilmek için "dil dışı anlam yoktur" (1) demektirler. Kant'tan ayrılmak için bu apriori'ye "uzlaşımsal apriori" diyorlar. Açık ki bu terim, sentetik apriori terimi kadar içinden çelişiktir. "öznel" ve "uzlaşımsal" terimlerinin temele alınması ise, bu analitik doğru için söz konusu olabilecek içeriği, bireyin ya da toplumun tercihi verir diye öner-

meleridir. Demek ki, istense de sorunun semantik olduğu gizlenememektedir. Öyleyse tartışma, bu semantik ilişkinin nereye ilgin olduğudur.

ÖZGÜ BİR İS

Gene de bütün bunların, pragmatistler tarafından, **doğru bilgi** için öne sürüldüğünü ve "**bilgisel anlam**" adı altında toplanıldığını söylemeliyiz. Ama Hilmi Yavuz (2), buralardan kalkarak toplumsal yargılarla dil arasındaki ilişkiye bakışından olacak, klasik rasyonalizme indi. Ola ki bir yapısalcılık savıdır. Burada da durmadı, apriori önermelerin **kapsamadığı** olgusalulukları, giderek, bir ülkenin yaşama tarzını "ayak takımı" olarak niteledi. Apriori olan hayatın ölçüsü yaptı. Bunun semantiğe ilgin konumu ne olacak. Belirsizliği de söz konusu ettiğine göre durum çapraşık. Açıklaması gerekir. Ölçülerini ve tanımlarını getirmeyen bu yazın geleneği geçersizdir. Ölçülerini ve tanımlarını getirmeyen derken, öne sürdüğü ilke ile kendi içeriği arasında bağ kurmayan yazıyı anlıyorum. Hilmi Yavuz örneğinde en azından lumpenlikle belirsizlik arasında ilişki kurulmamış, yukardan buyurulmuştur.

KÜLTÜRÜN YALITILMASI VE DİLSEL ARİSTOKRASI

Hilmi Yavuz, iki apriori önermeyi temele almaktadır: Doğu Kültürü ve Batı Kültürü (her kavram bir önermeye çevrilebilir. Çünkü hiç bir kavram kendi başına tanımlanamaz). Türkiye'deki yaşama, bu ikisine de uymadığı için "belirsizdir" diyor. Ve bu yüzden de lumpen'dir, diyor. En azından bu lumpen değerlendirmesinden, bu önermelerin apriori olduğunu anlıyoruz. Çünkü onlar olguya değil, olgu onlara bağımlı. Burada, dilde belirlenmemiş bir yaşama tarzının söz konusu olduğu açıktır. Ve gerçekliği bu dışlayış, pragmatizm gerçeklik belirsizdir tezinden başka bir şey anlatmıyor. Lumpen niteliği de Yavuz'un öznel uzlaşımından başka bir şey değil. Nedir ki apriori aldığı iki kültür arasında kurduğu ilişkiyi de bize iletmiyor. Herhalde çelişik alınmamıştır. Genel geçer iki çelişik önerme arasında belirsizlik doğmaz. Sadece kavranmamış bir olgu var demektir.

Bu iki kavramın ilişkilerindeki belirsizliğin Hilmi Yavuz'da yarattığı boşluk bir yana, gene de şunu

anlayabiliyoruz: bizim yaşamımızın belirli olması için, giderek, lumpen olmaması için, bu iki kavramdan birinin kapsamına girmesi gerekiyor. Bu demektir ki, bizim yaşamımızın, kendi payına kuramsal bir çerçeve edinme olanağı yok. Oysa Hilmi Yavuz'un, bizim yaşamımızın belirsizliğini, gene yaşamımızın içinden çıkarıp, göstermesi gerekir. Ayrıca, seçtiği dil düzeyinin, bunun karşısında ve üstündeki gerliliğini de göstermesi gerekir. Bunlar, yukardan buyurulamaz. Bu belirsizliğin lumpen olduğunu da bunlara bağlaması gerekir.

Bunları bize sağlamadığı halde, biz, Hilmi Yavuz'dan, apriori yaşama biçimleri olduğunu öğrenmek durumundayız. Ve bizim yaşadığımızın ayak takımı olduğunu da, Hilmi Yavuz'un bilinemezçiliği ya da belirsizciliği ya da yapısalcılığı, apriori bir dilin; nesne dili üzerinde ve nesne üzerindeki aristokrasisini getirirken, kimi yaşama biçimlerinin kimi yaşama biçimleri üzerindeki aristokrasisini de getirmektedir. Bu da sanayi toplumu elitinin aristokrasisinden ve onun kültürünün aristokrasisinden başka yere çıkmaz. Ama bu bile, daha da olmayacak bir şeye dayanmaktadır: Hilmi Yavuz, kültürü kuramsal almakta ve yaşama derken bu kuramsallığı amaçlamaktadır.

İÇTENSİZLİK

Öne sürdüğü kültürel seçenek, "Doğu Kültürü" dediği bizim geçmişimizdir: "belirlenmemiş bir lumpen egemenliğine, açık bir kültürel tercih olarak..." "gelenek olarak bize verilmiş olanın yeniden üretilmesine dayanır."

Yaşanan içerik dışlandığına göre, bunun içeriği, nereden gelecek? Semantik bir sorunla karşı karşıyayız. Yaşamaya yaslanıyorsak neyi üreteceğiz ve neyle üreteceğiz? Kuramı kuramla mı? Çünkü yazın bir kuramdır. Bu kuramın bir sanat olarak yaşanmanın bir ifadesi olması, onun yaşanması tüketmesini sağlamaz. Demek ki yazınsal gelenek, yalıtık alınmıştır. Oysa yazılı kültür, yaşananın dışında ya da üstünde değil, onun bir parçası bilinmelidir. (3).

Bu apriorinin içeriği bu durumda salt zihinsel olmak zorundadır. Yavuz'un şiirlerinde yaptığı da budur: sentetik apriori: yaşamada aristokrat kararlılık: bir mürtezika ideolojisi.

Ve içtensizlik kuşkusu doğuyor. Bizim geleneğimiz adına, gene bizim

yaşamamızı dışlarken, kendisi geleceğin içinde oluyor. Çünkü seçeneği budur. Ve bunu yaparken dayandığı şey, bizim yaşamamıza yasakladığı Batı Kültürü'ne ilgin bir kuramdır. Bu kuram, örneğin Carr gibi bir yazarın "Tarih Nedir" adlı kitabında, pek istekle altını çizdiği "yalnız geçmiş pekin bilinebilir" tezinde görülebilir. Bu tez pragmatik öğretideki **uzlaşımalsal apriori kavram çerçevesi** öncelliğinin bir uygulamasıdır.

Hilmi Yavuz, böylece, bir seçeneği olarak her iki kültüre de sahip oluyor ve ülke "ne o-ne öteki" iken, Hilmi Yavuz, "hem o-hem öteki" oluyor. Doğu ile Batı'nın sentezi yoktur derken ve yaşanan gerçekliği de dışlarken, nasıl oluyor da bu iki kültürü nefsinde birleştiriyor ve nefsinde de buna özdeş kılıyor.

GELENEK

Elbette gelenek. Ama gelenek şu ya da bu form, dilsel tanım değil, **toprak üzerinde eyleyen kuşakların faaliyetidir**. Faaliyet, eyleme; olguluğu ve kuramlılığı ile bir bütündür. Miras, o faaliyette. Yazın da bir faaliyettir, eylemdir. Ve yaşananın ifadesinden başkaca bir şey değil. Sementik çözüm burdadır. Sanatı hayata indirgemek ya da sanatı kuramsal kalıtıma indirmek değil, hayatı bir kurama çıkarmak gerekiyor. Hayat işte bu içinde olduğumuz ve bizzat ürettiğimiz şeydir. Hilmi Yavuz önerisindeki bu apriori kültür çağrısı, bizi nereye çekiyor: güncelin yalan söylemez ve aldatmaz anlamlılığını burup, burkup onu, yalın ve gür yaşamadan koparmaya. Ve onu bir tüketilirliğe indirgemeye. Oysa gerçeklik tüketilemez. Tükünen kuramdır.

MİRAS

Bugünkü üretim biçiminin yarattığı ve dünyayı saran evrensel alt yapının yarattığı sorunlarla, bizim mevcut faaliyet biçimimiz (miras burda içkindir) arasındaki ilişki düzeyi, kültürümüzün problem alanıdır. "İstanbul'da Pötürge'li'ler de var". İstanbul'daki Pötürge'li adam, dünyanın her hangi bir yerindeki adam kadar evrensel faaliyetin içinde ve örücüsüdür. Onun faaliyet biçiminin işlevi, mirası, yani, evrensel faaliyetin özgün bir biçimini gelecek kuşağa hazırlamaktadır. Yerelliğimiz kadar evrenselliğimiz de burda. Doğu-Batı ikilemi bitti.

Evrensel kapitalist çelişkinin içinde ve öznesiyiz. Kuramsal deney, bunun içeriğine varmak için bindiğimiz kayığın küreğidir. Kuramsal deney, yani kürek, balığa götürerek balığı verir. Balığı kendinden çıkarıp vermez. Hareketli, zengin bir hayat tarzı, kendi kararlılığını ve kuramsal düzenlenişini arıyor. Bu hayat tarzının öznesi o Pötürge'li adamdır. "İstanbul'u köylüler bastı" demişler. Çok şey. Doğrusu şu ki, ülkenin kültür mirası, yani kuşakların mevcut faaliyet biçimi, kendi ülkesine kendi egemenliğini koydu. Sanatın içeriği o adamın yaşamı, yapıt öznesi de gene o adamdır. Bireyi teklemeye, sürüden ayrılan kuzuyu kurt kapar. Bireyin üstünde varolduğu nesnel faaliyetin öznesine bak: tarihin öznesine. Her yapıt bir hayat tarzının sözünü eder. Sanatın konusu da ordadır.

TARİHİN ÖZNESİ

Gerçeklik üzerindeki tartışmalara bakılınca, aykırı düşüncelerin, tarihin öznesini örtmeye yönelik olduğu görülür. Melih Cevdet Anday'ın tarih/felsefe, toplumsal gerçeklik/evrensellik vb. karşıtlıklar yaratması, Selim İleri'nin "bireyin mutlak yalnızlığı" ya da "birey bireyin kurdudur" gibi temleri, ya da kimi yazarlarda görülen, değillenmiş bir devrimci tipin karşısına evetlenmiş bir devrimci tip koyma gibi nihilist eğilimler, tarihin öznesi sorununa ilişkindir. Onu örtmeye yöneliktir. İnsanın tarihselliğini yaratan nesnel koşulları, gene insanın önüne, olmazlıklar olarak çıkarmaya çalışan varoluşçu yazarlar; anlamlılığın süreklilik tarzı ile nesne düzeni arasındaki ilişkiyi koparmaya çalışan Yeni Roman, hep budur. Bunların hepsi de şunu ayakta tutmak ister: insan nesnel koşulları yolu ile belirlenemez. Öznellik, mutlak egemendir. Tek nesne, **dil**'dir.

Oysa, insan tekinin toplumsal varlığı kavranmadan onun özneliliğine yükselinemez. O serin bahçedeki kurtuluşa kavuşulamaz. Ve öbür türlü işler boşunadır. Tarih örüldü; örülmede.. Öreni belli: Pötürge'li adam.

(1) Pragmatik felsefel tavır için Doç. Dr. Teo Gürünberg'in litteratürüne bakılmalıdır.

(2) Hilmi Yavuz, Konuşma, Gösteri Dergisi, Şubat 1981

(3) İlhan Tekeli, Bilim ve Sanat'ın Ocak 1981 sayısında buna dayalı yöntemle yapılmış ilginç bir çalışma yayınladı.

YÜKSEK ÖĞRETİM KANUNU

Veli LÖK

Yüksek Öğretim Yasası çıktıktan ve rektörlerin yasayı televizyonda tek yönlü tartışmalarından sonra, basında özellikle üniversite öğretim üyelerinin ve yetkili yöneticilerinin katıldığı geniş bir tartışma sürüyor. Yasayı olumsuz bulanların düşünceleri şöyle özetlenebilir:

"Üniversiteye gerçek kimliğini veren özerklik alınmıştır". "Özerklik yönetsel bir kavramdır ve bununla -bilimsel özgürlük- güvenceye bağlanmış olur. Yasanın varlığını sürdürdüğü -bilimsel özerklik- e gelince, böyle bir kavram zaten yoktur. Varolması gereken sadece özgürlüktür. Bilimle özgürlük bir paranın iki yanı gibidir. Özgür olmayan bilim, varlık koşulundan koparılmış olur". "Bilimsel yaratıcılık özgürlüğün olmadığı ortamda boğulur. Bu yasa bilim ve düşünce özgürlüğüne yaşam hakkı tanımıyor". "Özerkliğin ortadan kalkması, bilimsel çalışmalarda, özellikle toplumsal bilimlerde büyük bir engel yaratmaktadır". "Tarih, bilimsel araştırma özgürlüğünün yasalarla kısıtlanması görüşlerinin yararsızlığını ve başarısızlığını göstermektedir". "Yasayı savunan kimi çevrelerin ileri sürdüğü Amerika ve Batı Avrupa örnekleri gerçeğin sadece bir yüzünü yansıtıyor. O toplumlarda özerklik kavramı tayinle gelen yöneticilerin bile dokunamayacağı kadar güçlü ve köklüdür." "Üniversiteler, gerçekten yeterince kullanılmamış dahi olsalar yine de özerklik sayesinde ayakta kalmışlardır"

"Üniversiteleri bir çeşit -Mütevelli Heyet- sistemine bağlama eğilimi köklü bir yanılgıdır. Amerikan üniversiteler sisteminde bunun bir anlamı, işlevi olabilir. Ama, Türk Kamu Hukuku sistemi içinde, özellikle Cumhuriyet Dönemi için bunu üniversite yapısı içine getirmek bir çelişki olur. Devletin malına mütevelli olunamaz". "Seçim

sistemi kaldırılmış, atama sistemi getirilmiştir. Bu, günümüzün en iyi yönetim şekli olan demokrasiden dönüşür". "Yasa, dönüleceği bildirilen demokrasinin özüne aykırıdır". "Yasa, üniversitelerde Darülfünundan bugüne kadar kazanılan bütün hakları geri almaktadır".

Yasayı olumlu bulanların düşünceleri ise şöyle özetlenebilir: 1- "Özerklik dünya üniversitelerinde hiçbir yere yöneticisini kendi seçme şeklinde tanımlanmamıştır. Bu, kavram kargaşasıdır. İş bulandırır. Üniversite için mali, bilimsel, yönetsel özerklik son derecede zaruridir. Bir üniversitede hür tartışma, serbest tartışma olmadan üniversite olamaz. Eğitim programlarına kendileri karar vermeleri ve uygulamaları gerekir. Fakat üniversite yönetimlerinin kendilerince seçilmesi diye bir uygulama dünyada yoktur. Özerklik gitti diye bir kavram kargaşası vardır. Üniversitenin başı, üniversite dışı bir kurul tarafından tayin edilir. İngiltere ve ABD de olduğu gibi, o kişi o üniversitenin malıdır. Dışarıdan gelmiş olmasına rağmen hiçkimseye bir diyet borcu yoktur. Onun başarısı üniversitenin başarısı olacaktır. Dünyanın en özerk üniversiteleri buralardadır. Almanya'da akademik işler dışında, idari işler, mali işler hükümetin tayin ettiği bir komiser tarafından yürütülüyor". "Üniversitelerin siyasal iktidarın elinde olacağı iddia ediliyor. Bu, asla varit değildir. Başka ülkelerde mütevelli heyetin tamamen hükümet tarafından tayin edilmesine karşılık bizde sadece üçte birini siyasal iktidar seçmektedir. Siyasal iktidar memleketin sinesinden geliyor. İktidardan korkmamak lazım. Her yönü ile -Milli Mütevelli Heyetimiz- YÖK'ün olumlu bir aşama olduğuna katılıyoruz". "İlerideki siyasal iktidarlar etki yapar diyorlar. Siyasal iktidarlar seçimle

geliyor, harba darba karar veriyor. Harba darba karar veren insan ve başvekili seçen insan rektörlükte hata yaparsa biz ne yapalım. Yasayla dinamizm geliyor. Hiyerarşik sisteme, disipline ihtiyaç vardır". "Yasa kan dolaşımı sağlıyor, gelişmesi geri kalmış üniversitelere öğretim üyesi sağlayacaktır".

Tartışmalar sürmektedir ve sürüp gidecektir. Hemen belirteyim ki: yasayı savunanların özellikle Avrupa üniversitelerinden verdikleri bilgiler yanıltıcıdır. Elimizdeki Hessen Eyaleti Üniversite yasasına göre (Gesetz über die Universitäten des Landes Hessen (Universitätsgesetz) vom 12. Mai 1970 (GVBL. IS.324) Rektör atanmaz tamamen demokratik yöntemlere göre seçilir. Rektör, senatonun teklifi ile üniversite meclisi (Konvent) tarafından salt çoğunlukla ve gizli seçimle seçilir. Rektörü seçen Üniversite Meclisi (Konvent) de seçimle-demokratik yöntemle oluşmaktadır. Bu meclisin 90 üyesinden 30 u profesörler, 10 u doçentler, 10 u asistan ve diğer bilimsel hizmetlilerden, 10 u normal hizmetlilerden oluşur. Seçilen rektör Üniversite Meclisinin ve senatonun üyesidir. Ve üniversiteyi mali, bilimsel, idari yönden yönetir. Kanunun yapılmasında fiktisel katkıları olan Sayın Doçramacı'nın "bir gazetede çıkan 'Almanya'da akademik işler dışında, idari işler, mali işler hükümetin tayin ettiği bir komiser tarafından yürütülüyor" şeklindeki beyanlarında da yanılgı var. Şöyle ki: Sözkonusu kişi (Kanzler), bir devlet memurudur. Rektörün emriyle yalnızca satınalmaları yapar. Yönetsel yetkisi yoktur. Bizdeki rektörlük muhasebe müdürü yetkisindedir.

Yasadaki en belirgin özelliklerden biri de, çağdaş üniversitenin vazgeçilmez unsurlarından biri olan "yönetime katılmaya" hiç yer vermemiş oluşudur. Bu yönden Almanya örneğini belirtelim:

Karma Kurullar: 27 asistan, 27 öğrenci, 27 öğretim üyesi ve 9 diğer üniversite personelinin oluşur.

Senato: rektör yardımcısı, fakülte dekanları, tıp fakültesi prodekanı, 6 asistan ve 6 öğrenciden oluşur. Rektör istediği toplantıya girer. Fakülte Kurulu: Profesörlerin hepsi bu kurula girmektedir. Profesörlerden başka doçentler, öğrenciler, asistanlar 5:1:3:1 oranında bu kurullara katılırlar. Üniversitenin yönetim personelinin bir kişi de bu kurulun üyesidir.

Yasanın yapılmasında fiktisel katkıları olanların, yasa yapıcılara yönetime katılmanın çağdaşlığını da ağırlıkla belirtmeleri çağdaşlık görevi idi.

Yasayı inceledikten sonra "yasa, üniversitelerde Darülfünundan bugüne kadar kazanılan bütün hakları geri almaktadır" şeklindeki özetlemeye aynen katıldım.

ŞEMACI EĞİTİMİN GETİRDİKLERİ

Afşar TİMUÇİN

Genç kuşak şairlerinin şiirlerini okurken içim bir tuhaf oluyor. Bu şiirlerin çoğunda şiirsellik yazık ki hemen hemen hiç yok. Ne garip, eski şairlerimiz gibi anlam kalıplarıyla yazıyorlar şiirlerini, ama şiir işçiliğine eski şairlerimiz kadar dikkat etmiyorlar. Belki de şiirsellik diye bir sorunları da yok. Onlar daha çok şiirin işleviyle ilgililer. Ne var ki kötü sanatın sanat

olarak herhangi bir işlevi olabileceğini düşünmek doğru değil. Kötü sanatın bildiri olarak bir işlevi olabilir. Onun için de şiir gibi güç bir yolu seçmeye gerek yok. İnsan söylemek istediğini olduğu gibi de söyleyebilir ne güzel.

Bana öyle geliyor ki genç kuşak şairleri şiiri hafife aldıklarından değil, şiiri bilmediklerinden bu duruma düşüyorlar. Şiirlerine sahip çık-

tıklarına bakınca, şiirlerini var güçleriyle savunduklarını görünce, onların boşveren insanlar olmaktan çok acemi insanlar olduğu görüşüne yaklaşıyorum. Canım, bizimki şiir yazmak değil, insanlara bir şeyler duyurmak işte! diyeni yok aralarında. Bu durumda onların bir açmazda, bir çıkmazda olduklarını düşünmek daha doğru.

Evet, ortak bir söyleyişe ulaşmış durumdalar. Ortak anlam kalıpları kullanıyorlar. Ortak söyleyişleri, ortak imgeleri var. Örneğin "börtü böcek" sözü bir şairde yoksa öbüründe, bir şiirde yoksa öbüründe kesinlikle var. Bu arada bu genç insanlar zaman zaman savundukları düşüncenin, savunur göründükleri düşüncenin dışına da düşüyorlar, söylememeleri gereken sözleri söyleyip söylemeleri gerekenleri unutmuş görünüyorlar. Umutsuzluğu, kırılmışlığı bayrak yapanı mı ararsınız, tarihi kötüleyen mi...

Birkaç genç şairimizin kitapları bu yönleriyle dikkatimi çekti, hatta bir yerlerde bu kitaplar üzerine biraz kırıcı kısa yazılar yazdım. Bu arkadaşların benim bu kısa yazılarımı uyarı olarak değerlendireceklerine inanıyordum. Beklediğim olmadı. Bu genç arkadaşlar benim bu yazılarımı öfkeyle karşıladılar. Eh artık ondan sonra yanımdan çımla geçeni mi ararsınız, kırgınlığını sözle, duruşla, bakışla belli edeni mi! Oysa bu arkadaşlar benim kimsenin büyük yaptığını kıskanacak yapıda biri olmadığımı biliyor olmaları. Bu uyarıları ben kendim adına yapmadım, şiirimiz, edebiyatımız adına yaptım.

Bizim gençliğimizde, dergi azlığından mı nedir, amatörlük diye bir kurum vardı. Bizden üç beş yaş büyük ve bizden daha deneyli bir ağabeyimiz bir şiirimizi alıp suratımıza fırlattığı zaman biz bundan yalnızca kendimiz için üzüntü duyardık. Biliyorduk ki bizim yeni başladığımız işe bizden çok önce başlamış insanlar bizi kıskanacak değillerdi. Bu yüzden biz o zamanlar karşımızda hep çabayla aşmak zorunda olduğumuz bir engelin varlığını duymuşuzdur. Şimdi amatörlük kurumu kalktı. Şimdi herkes bir çırpıda yarattığı büyüklüğünü kabara kabara gezdiriyor.

Amacım genç insanlardan yakınmak değil. Sonunda kendi işlerinden kendileri sorumludurlar. Zaten ben de baktım ki eleştirilerim, onların kanına dokunuyor, sustum kaldım. Bundan sonra kimseye

kasının üstünde gözün var diyecek değilim. İnsanların öfkelerini çekmek hiç iyi değil. Nurullah Ataç'ın Melih Cevdet Anday'dan yediği dayığı düşündükçe içim bir tuhaf olur. Sonra, eleştiri ne için yapılır, bir değişiklik olabilsin diye yapılır. Herkes kendine son derece güvenli olunca eleştirinin ne anlamı var.

Gene de günümüzde bağ dokusu gibi yayılan şiirsizliğin nedenlerine inmemiz gerekiyor. Genç şair arkadaşlarımızın buna da kızacaklarını düşünmek istemiyorum. Sözkonusu şiirsizlik, bana sorarsanız, tam anlamında bir kültür eksikliğinin acı meyvasıdır. İlkokuldan üniversiteye kadar bütün bir eğitim alanının çeşitli nedenlerle kaymalara uğramış olması elbette edebiyatı da etkilemiştir. Bundan yirmi otuz yıl öncesinin liseleriyle bugünün liselerini karşılaştırsak, sonrakilerin öncekiler yanında yaya kaldığını görürüz. Yaşıtlarım bilirler, o zamanlar ortaokullarda ve liselerde bazen bir yılda otuz kişilik sınıftan yarısı başarısız sayılır, bir yıl daha aynı sınıfta okumak zorunda bırakılırdı. Şimdi yetmiş kişilik sınıfın dörtte birini bıraksanız trafik allak bullak olurdu. Bu ne demektir? Bu suya gidenle testi kiranın aynı işlemi gördüğü anlamına gelir. Sınıfta kalan çocukları bir yıl için sokakların gönül alıcı özgürlüğüne kavuşturmak uygulaması elbette bugünün zorluklarından doğmuştur.

Bu kalabalıklaşma, zaten büyük bir sorun ortaya koyan iyi öğretmen yetiştirme konusunu daha da çetrefilleştirdi. Eğitim Enstitüleri yazık ki öğretmen yetiştirmede çok başarılı olmadılar. Bir öğretmen diplomasına sahip olmak başka şeydir, gerçekten öğretmen olmak başka şeydir. Bu kurumlar elbette birçok değerli öğretmen yanında iki sözü yan yana getirmekte güçlüklerle uğrayan insanlar da çıkardılar. Hakemlik kadar, sanat adamlığı kadar önemli olan öğretmenlik böylece üçüncü, dördüncü, beşinci sırada bir iş oldu çıktı. Hele aldığı para kiraya yetmeyen öğretmenleri alkışla ve pohpohla beslemek siyaseti, siyasetlerin en ayıbı, en çirkinidir.

Böylece yetişmekte olan genç insanlar gürültüye gittiler. Dünyayı öğrenmeden, çağını öğrenmeden, insanlığın geçmişini öğrenmeden, bilmin ne olduğunu, düşüncenin ne olduğunu, tarihin ne olduğunu, yöntemin ne olduğunu öğrenmeden üniversiteyi sessizce bitiriveren nice insan işsizliğe büyük katkıda

bulunurken bilgisizliğe de büyük katkıda bulundu. Ah bugün Kanunî Sultan Süleyman olacaktı ki bak neler yapıyordu diyebilecek kadar geri üniversite mezunları ne Türkiye'nin genel kültürüne ne kendi meslekleriyle ilgili özel kültüre bir katkıda bulunabilmişlerdir.

Bilgiyi hap yapıp yutturma kurnazlığı da eğitim alanımızı kökten sarsmıştır. Herkesin uğraşa didine aldığı özümlemiş bilgiyi, insanlığın nice alın teri dökerek yarattığı canlı bilgiyi suda şişip mosmor olmuş cesetler durumuna getirmek de ters anlamda büyük bir ustalık işiydi. Test mikrobunun bu ülkeye getirdiği kötülüğü sıtma mikrobuna bile getirmemiştir. Aşağıdaki filozoflardan hangisi atomcudur: 1. Sokrates, 2. Kant, 3. Şecaettin, 4. Demokritos, 5. Hiçbiri. Böyle bir bilgilendirme ya da bilgi ölçme usulü insanları bilgisiz yapmakla kalmaz, onları çok şeyi bildiğini sanan bilgiçler durumuna da getirir. Öyle ya siz bütün dehanızı ve belleğinizi kullandınız, tak diye Demokritos'u işaretleyiverdiniz. Bu elbette gelişigüzel olmadı. Bir başkası neden işaretleyemedi de siz isaretlediniz?

Cana yakın bir insan mısınız? İyi bir aile babası mısınız? Anlayışlı bir eş misiniz? Deli misiniz? Bu gibi soruların sonuçlarını gazete testlerinden giderek bulmaya alışmış olanlar benim bu yazıma elbette içerleyeceklerdir. Çünkü gazetele- rin mutluluk ve yatkınlık ölçme testleri de eğitimimizde geçerli testlerden daha aşağı düzeyde değildir. Biz eğitim testlerini hor görürken elbette meraklı gazete okurunu da incitmiş oluyoruz. Ne var ki bu noktada gazete testlerinin eğitim testlerinden daha yararlı olmasa da daha az zararlı olduğunu söylemekte yarar var. Çünkü gazete testleri genellikle tatil günlerini aylıklıkla geçirmek isteyenleri birazcık oyalamak amacıyla düzenlenir. Oysa eğitim testleri, ciddi ciddi, insanları yetiştirmek amacıyla düzenleniyor.

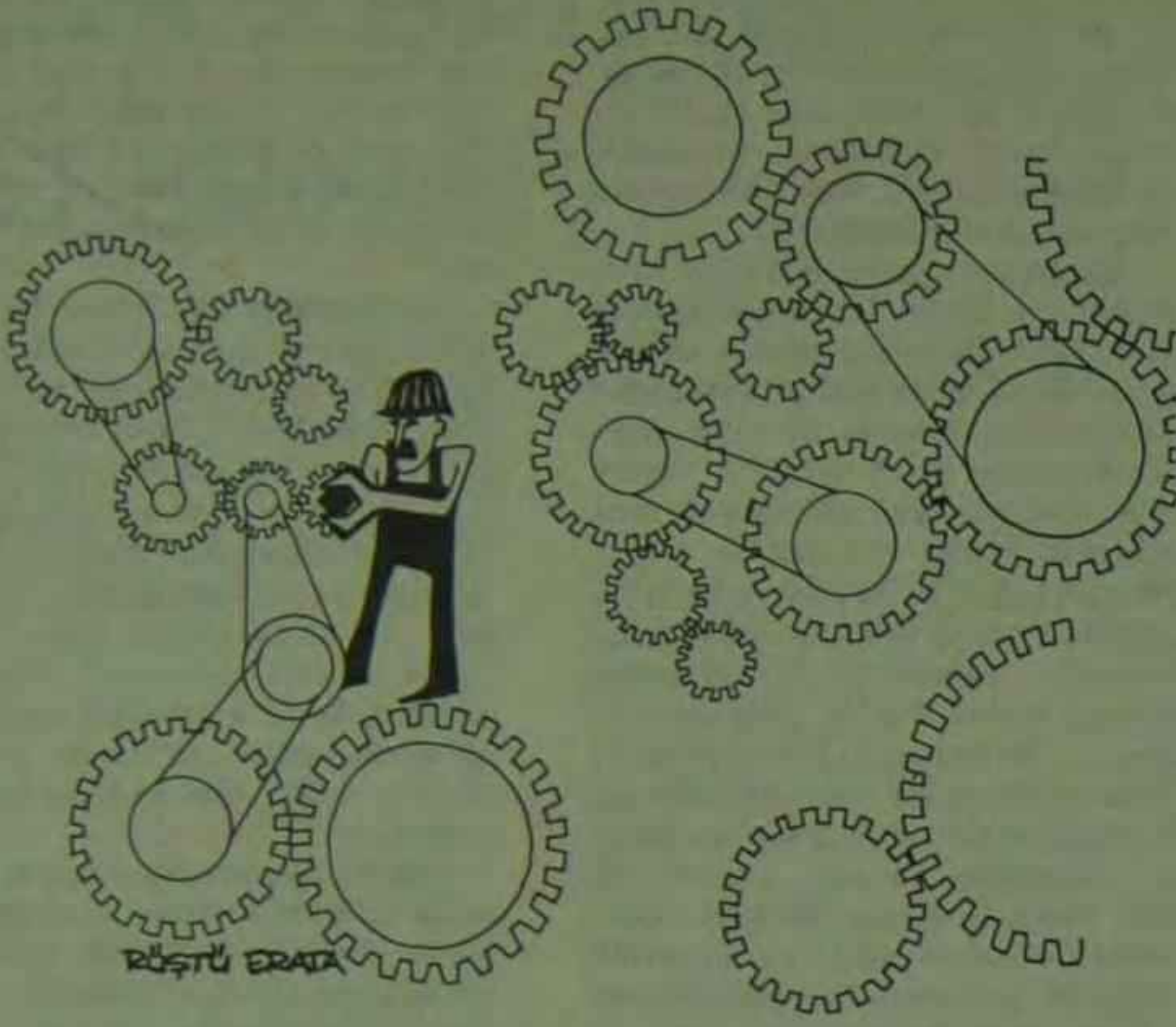
Böylesi bir eğitim insan kafasını birbirleriyle ilintisi olmayan kapalı odalara bölmekten başka bir işe yaramaz. Bu eğitimden giderek Demokritos'un atomcu olduğunu bilebilirsiniz. Empedokles'in de atomcu olduğunu bilebilirsiniz, ama Demokritos atomculuğuyla Empedokles atomculuğunu birbirleriyle karşılaştıramazsınız. Gassendi atomculuğuyla Eskiçağ atomculuğunu birbirleriyle karşılaştıramazsınız, hele

Yeniçağ atomculuğu Eskiçağ atomculuğunu aşmış mıdır sorusunu karşılayamazsınız. Karşılayamadığınız zaman da hiç bir birikiminiz yok demektir atomculukla ilgili. Bildiklerinizi unutsanız da olur unutmasanız da. Çünkü karşılaştırmalar yapmayan kafa düşünen kafa değildir.

Gençlerimiz işte böyle bir test kafası taşımak zorunda bırakıldılar. Oysa onlar için canlı bilgi, tartışılabilir bilgi önemlidir. Çünkü onların çok önemli görevleri vardı, çünkü onlar doğu kültürü ve batı kültürü karşıtlığı içinde bileşimlere gidecek insanlar olmanın sorumluluğunu taşıyorlardı. Onlar bu şemacı bilgi düzeni içinde elbette toplumsal yükümlülüklerini bildiler ama bu yükümlülüklerini yerine getirmek için en etkili tutumlar almayı-haklı olarak bilmediler.

Büyük uygarlıkların büyük bileşimlerle kurulduğunu düşünürsek, uygar olmanın dünyaya bileşimci bir kafayla açılmak anlamına geldiğini biliriz. Sıradan bir doğu toplumu olan Rus toplumunun ileri batı uygarlığını öğrenmek için ta bizim deli deyip çıktığımız Büyük Petro'dan beri ne büyük çaba göstermiş olduğunu araştırmamız gerekir. Nice tarih kitabı, o zamanki Rus yöneticilerinin batılaşmak değil de batının ileri kültüründen ve tekniğinden yararlanmak için nasıl canını dişine taktığını yazıyor. Başlangıçta gülünçlüğü kadar varan o 'inatçı atılımlar' olmasaydı, sonunda Tolstoy'u, Dostoyevski'yi, Turgenev'i, Gogol'ü yetiştiren o toplum düzeni kurulamazdı. Çünkü tarih kitaplarını okuyanlar görürler: Dağınık ve kabaesaba eski Rus toplumu, kendi içine kapanarak ve kendi yücelik saydığı sivilizasyonlarına hayran olarak bu değerleri yetiştiremezdi.

Genç şairlerimizi kırmak, gücendirmek değil amacım. Sanata gönül vermekle kalmamış, emek de vermiş insanları çok başarılı görmek istiyorsak bu da bizim hakkımızdır. Ama onlar gelişigüzel ve şemacı bir bilgi birikimi içinde, anlam kalıplarını şiirin yapı taşları sayacak kadar zordaysalar, onları uyarmak da bu alanda biraz daha çok oyalanmış olan bizlere düşer. Dinleyip dinleinemek kendi bilecekleri iştir. Ama aldıkları, almak zorunda kaldıkları resmi kültür insanı şair yapmaya, bilim adamı yapmaya vetmeyeceği gibi doğru dürüst siyaset adamı, iş adamı, tüccar yapmaya da vetmez, olsa banka yapmaya yeter.



HAREKETLİ ŞERİTLE İNSAN ÜRETİMİ

Alaeddin ŞENEL

Y ılın ilk dersini vermek üzere sınıfa girdiğimde karşımda ikiyüzden fazla öğrencinin bulunduğunu görünce, doğrusu dehşete kapıldım. Kendisinden ikiyüz çırağı yetiştirmesi istenen bir ustanın kapılabileceği türden bir dehşetti bu.

HAREKETLİ ŞERİTLE İNSAN ÜRETİMİ

Kendimi toparlayıp "fabrikamıza hoş geldiniz" dedim. İlk şaşkınlığını onlar da gözlemlemiş olmalılar ki, "fakültemize hoş geldiniz" yerine ağzımdan "fabrikamıza hoş geldiniz" sözlerinin çıkıverdiğini sandılar. Onlara, dünyamızda artık insanların hareketli şerit yöntemleriyle kitle üretimi biçiminde eğitilip yetiştirilmeye başladığını söyledim. Bu nedenle "fabrikamıza hoş geldiniz" dediğimi ekledim. Ve, bu gerçeği gözönüne alarak, hareketli şeritle insan üretimi yöntemleriyle giderilmesine olanak bulunmayan eksikliklerini, kusurlarını gidermek; bireysel ve bölgesel yeteneklerini, becerilerini ve değerlerini geliştirmek için başlarının çaresine bakmalarını

söyledim. Daha doğrusu, onlardan "fabrika"nın çalışma saatleri dışında, büyük kentin ve içine girdikleri kültür çevresinin olanaklarından bu yönde yararlanmaya çalışmalarını istedim. Bu sözlerimin birkaçının bireysel sorununu çözmesine yardımcı olup olamayacağını bilmiyorum, ama eğitim alanındaki toplumsal sorunun çözülmesine hiçbir katkısının olmayacağını biliyorum.

ÇAĞDAŞ EĞİTİM DÜZENİNİN TEMELDEKİ BUNALIMI

Yalnız bizim gibi gelişmekte olan ülkelerin eğitimi değil, gelişmiş kapitalist ülkelerin ve onlarla ekonomik ve askeri yarışma içinde olan sosyalist ülkelerin eğitim düzenleri de olmak üzere, çağdaş eğitim düzenimiz bir çıkmaz sokağa sapmıştır. (1) Bu çıkmazda, gittikçe büyüyen bunalımlara yol açarak, varlığını sürdürmeye çalışmaktadır. Temeldeki bunalımın yarattığı çatlaklar, hasarlar, düzeyel önlemlerle duvarda, tavanda onarılmaya çalışılmaktadır. Eğitim düzenimizin temeldeki bunalımı, ekonomik, top-

lumsal, siyasal ve kültürel bunalımlara dönüşmekte ya da bu alanlardaki bunalımları pekiştirmektedir. Giderek bunalım, uygarlığın bunalımı, insanlığın bunalımı çapına ulaşmaktadır. Toplumsal yaşam koşullarının sınırları zorlanmaktadır. Toplumsal çözülme yönünde, insanlığın yok olma tehlikesiyle karşılaşabileceği bir yönde, sendeleye sendeleye ilerlenmektedir.

Bu sözlerime bakılarak, çağımızın bunalımından en başta eğitim düzenimizi sorumlu gördüğüm sanılmasın. Böyle bir tutum idealizm olur. Eğitim düzenimizin bunalımının da temelinde belli bir ekonomik düzenin doğasının yattığını düşündüğüm yazımın başlığından anlaşılmıyor mu? Gerçekten, eğitim alanındaki bunalım, sanayi üretiminin, onun da kapitalist biçiminin kendini eğitim alanında da gerçekleştirmesinin ürününden başka bir şey değildir: Üretim biçiminin gelişmesiyle, eğitim alanında da pazar için mal ve hizmet üretimi yasalarının geçerlilik kazanması, hareketli şerit yöntemleriyle, maliyeti en ucuza çıkaracak biçimde "insan üretimi"dir. (2).

Bazı düşünürler bir bebeğin yetiştirilmesinin bir hayvanın evcilleştirilmesiyle aynı şey olduğunu söylerler. Buna bir çocuğun eğitilmesinin bir yabanılın uygarlaştırılmasına benzediği eklenebilir. Gençlerin eğitilmesi ise, yeni kuşağın toplumsallaştırılmasıdır. (3). Üçünün birden (yani genel olarak eğitimin) biyolojik yapısıyla hayvanlar alemi içinde yer alan ve yalnızca hayvansal doğasını kalıtarak doğan canlıların insanlığa kazandırılması olduğu söylenebilir; bir başka deyişle "eğitim insanın üretimidir" denebilir. (4). Ama eğitimin hiç değilse "toplumun kendi kendini yeniden üretmesi"nin aracı olduğu herkesce kabul edilen bir gerçektir. (5).

İnsanın "hareketli şeritle" üretildiği savım da, analogik, edebi bir deyiş olmakla sınırlı değildir. Çağdaş eğitim kurumlarının fabrikaları andıran yapılarına, sınıflarında upuzun dizilen sıralara, öğrenci-öğretici ilişkilerine, bir öğreticinin önünden öğrenciler yerine yüzlerce, binlerce yazılı kağıdının akışına, yüzyüze ve karşılıklı etkileşim biçiminde olmayan "eğitim ilişkileri"ne bakılırsa, insan üretimizde daha çok hareketli şeritle kitle üretimi yöntemlerinin uygulandığı anlaşılabacaktır.

ÜRETİM İLİŞKİLERİ-

EĞİTİM İLİŞKİLERİ İLİŞKİSİ

Sanayinin (zanaatların) ilk uygar toplumlarla birlikte, tarımdan kopup farklılaşmaya, bağımsızlaşmaya başlamasıyla, toplumsal yapı da "farklılaşma" yoluna girmiştir. Farklılaşma eğilimi sanayi devrimiyle egemen eğilim durumuna gelmiş ve tüm toplumsal kurumlara, bu ara eğitim kurumuna da sızmaya başlamıştır. Artan farklı-

laşmanın, işbölümünün, uzmanlaşmanın yarattığı verimlilik, az çok durağan toplumlar yerine durmaksızın değişip gelişen dinamik toplumlar yaratmıştır.

Sanayi devriminin yarattığı bir başka eğilim, önce imalathane (yapımevi) sonra fabrika (hareketli şerit) yöntemleriyle üretimle "kitle üretimi"ne yönelmek olmuştur. Bu eğilim de yalnız malların değil, hizmetlerin, bu bağlantı ile eğitim hizmetinin, demek ki "insan üretimi"nin de hareketli şerit yöntemleriyle kitle üretimi biçimini almasına yol açmıştır. Mal üretiminin kitle üretimi biçiminde yürütülmesi, mutlaka eğitimin, insan üretiminin de böyle yapılmasını gerektirmez. İnsanlar mal üretiminden ayrı bir düzenle üretilebilirler. Ancak sanayi devriminin üçüncü eğilimi olan "kapitalizm" ile her şeyin, bu ara emeğin ve hizmetlerin de "mallaştırılması" bunu engellemiştir.

Şimdi biraz daha somuta inerek sözünü ettiğim gelişmelerin eğitim üzerindeki etkilerini daha yakından görmeye çalışalım. Üretim biçimi, bilindiği gibi, üretim ilişkilerini belirler. Üretim ilişkileri kendilerini eğitim alanında da gerçekleştirip "eğitim ilişkileri"ni biçimlendirirler. Bu eğilimin somuttaki biçimini ve gelişmesini, toplumsal gelişmenin bellibaşlı aşamalarında izlemek, bir yandan çağdaş eğitim düzeninin bunalımının temelindeki nedenlerini, öte yandan bunalımdan çıkışın ipuçlarını verebilir. Bu nedenleri ve ipuçlarını ararken, toplumsal gelişmenin tüm aşamalarını değil, ilkel topluluk, feodal toplum ve sanayi toplumu aşamalarını almak amacımız için yeterli olacaktır.

İLSEL TOPLULUKLARDA EĞİTİM İLİŞKİLERİ

İlkel topluluklarda, bilindiği gibi, komünal üretim biçimi vardır. Üretim ilişkileri de komünal ve eşitlikçidir. Bu niteliği onların eğitim ilişkilerinde de görürüz. Çocuklar topluluğun tüm ergin üyeleri tarafından yetiştirilirler. Beş on çocuğun otuz kırk eğiticisi vardır. Eğiten-eğitilen farklılaşması yoktur. Bugün eğitilen durumunda olan bir çocuk, beş on yıl sonra eğiten kimseler içine girer. Ve, üretim ilişkilerinde olduğu gibi, eğitim ilişkilerinde de sömürü yoktur. Eğitim yüzyüze ilişkilerle yürütülen, yabancılaşmanın bulunmadığı bir eğitimidir. Böyle bir üretim ve eğitim süreci sonunda, birbirleriyle ve toplulukla uzlaşmaz çelişkiler içinde olmayan "türdeş insanlar" üretilmiş olur. Eğitim, "toplumsal birlik"i ve "toplumsal süreklilik"i tam anlamıyla gerçekleştirebilmektedir. Ancak bu farklılaşmamış, komünal üretimin ve eğitimin bir özürü vardır: teknolojik ve kültürel gelişmelerin çok ağır olduğu "ilkel" ve "durağan" bir topluluğa yol açar (6).

FEODAL TOPLUMDA EĞİTİM İLİŞKİLERİ

Sanayinin (zanaatların) tarımdan ayrılarak bağımsızlaşmasıyla ve farklılaşmasıyla başlayan ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel farklılaşmalar yönünde gelişen "uygar toplum"un, tarımın egemen üretim dalını oluşturduğu ilk dönemini en iyi feodal toplum temsil eder. Uygur toplumun bu döneminde, farklılaşmanın ürünü olarak toplumsal artının; uzmanlaşmanın ürünü olarak teknolojik gelişmenin hızlanıp verimliliğin artmasıyla, ilkel toplulukları doğanın tutsağı kılan durağanlığın kabuğu çatlatılır.

Feodal toplumlarda üretim ilişkilerinde bellibaşlı tarafları oluşturan toprak sahibi feodal bey ile onun topraklarını işleyen serf arasındaki ilişkiler eşitsizlikçidir ve bir sömürü ilişkisidir. Üretimin ve onunla birlikte eğitimin komünal niteliği ortadan kalkmıştır. Ekonomik ve toplumsal farklılaşmaya karşın (dolayısıyla çıkar farklılıklarına karşın) toplumsal birliği sürdürebilmek amacıyla yeni bir inanç birliği yaratmak gerekir. Böyle karmaşık, eşitsizliği haklı gösterip sömürüyü gizlemeye çalışarak, bir bakıma toplumsal gerçekliği tersine çevirerek yansıtabilecek bir inanç sistemini biçimlendirip eğiten bir "uzman" din adamları sınıfı gelişir. Bu olgu mesleki eğitim yanı sıra toplumsal eğitimin de uzmanlarca yürütülmesi anlamına gelir. Feodal üretimin eşitsizlikçi ilişkileri hatta sömürü ilişkileri, hizmetler alanına, eğitim alanına da yansır. Eğiten ile eğitilen farklı kimselerdir ve eşitsizlikçi ilişkiler içindedirler. Eğitenler, eğitilenlere hiç bir söz hakkı, kişilik hakkı tanımaksızın ve her türlü eleştiriye kapalı olarak dikte edenlerdir.

Zanaatlar ve din adamı yetiştirme alanındaki eğitim ilişkileri eşitsizlikçi, ama yüzyüze ilişkiler olduklarından, "yumuşak eşitsizlikçi" ilişkilerdir. Komünal topluluğa bakarak eğitenler farklılaşmış ve sayıları azalmıştır. Ama eğitilenler gene komünal topluluktaki gibi tek tek eğitilmektedir. Bir zanaatçının yaptığı mallar üzerinde olduğu gibi, eğitenler eğittikleri kimseler üzerinde teker teker durmaktadırlar. Dolayısıyla, eğitim sürecinde, hem eğitenlerin tüm bilgi ve becerilerini eğittiklerine aktarabilmeleri, hem eğitimin eğitilene göre farklılaştırılabilmesi, bireysel yatkınlıklarının giderilene dek üzerinde durulması, bireysel sıradışı yeteneklerinin farkedilip geliştirilmesi olanakları doğmaktadır. Ancak bu yakın eğitimin ve denetimin bireysel farklılıkları törpüleyici, bastırıcı bir yönünün olacağını da gözden kaçırmamalıyız.

KAPİTALİST SANAYİ TOPLUMUNDA EĞİTİM İLİŞKİLERİ

Uygur toplumun ikinci dönemi,

sanayinin egemen üretim durumuna yükseldiği sanayi toplumdur. Sanayi toplumunun ilk biçimi de kapitalist toplumdur. Sanayi toplumu, ekonomik, toplumsal farklılaşmayı, uzmanlaşmayı alabildiğine geliştirme eğilimi gösterir. Kapitalist toplum biçiminde bunlara, başta üretim ilişkilerinde olmak üzere her alanda eşitsizliğin geliştirilmesi eşlik eder. Üretim alanındaki bu eşitsizlik, hizmet üretimi alanına ve onun içinde eğitim ilişkileri alanına da sızacaktır. Sanayi üretimi, mesleki uzmanlaşma, uzmanlaşmış mesleklerarası ilişkiler vb. (7) belli bir düzeyde resmi, zorunlu, genel eğitimi gerekli kılacaktır. Böylece, toplumsal eğitimi burjuvaziye ve sanayide çalışma en az düzeyde de olsa bir genel (okuma, yazma, hesaplama) ve toplumsal eğitimi (vatandaşlık bilgilerini) gerektireceğinden, işçi sınıfı ile (tarımsal üretimin pazara yönelik olmasını sağlayıp sürdürme gereğinden dolayı) köylü sınıfına doğru yaygınlaştırma eğilimi görülecektir. (8). Eğitimin aşağı tabakalara yaygınlaştırılması, hem bunun hızlı gerçekleştirilmesi tasasından dolayı, hem de özel girişime bırakıldığında toplumsal benzeşmeyi ve birliği sağlamayacak bir çeşitliliğin üretilebileceği anlaşıldığı için olacak, kapitalizmin özel girişimci üretim düzenine karşın, eğitimi geniş çapta kamusal girişim üstlenmiş, hiç değilse eğitimin denetimini tekeline almıştır. (9). Ne var ki, pazarları genişletmek, genişleyen pazarları doyurmak yolunda pazar için kitle üretimi yöntemleri geliştirmiş olan bir düzen, bu üretim yöntemlerini, kamusal girişimler eliyle de olsa (özellikle de girişimin çapından, merkezi niteliğinden ve kamusal kaynakların katlılığından dolayı) eğitim alanında da kullanmaktan geri kalmayacaktır. Hareketli şerit eğitim alanında da dönmeye başlayacaktır (10). İşçiler, dar, karanlık, pis fabrikalara tıkılırlarken; çocuklar da dar, bahçesiz, ya da ancak küçük bir avlusu olan okullara, daracık dersliklere tıkalılardır. Çocuklarımızı buralardan hala çıkarabilmiş değiliz.

EĞİTİMDE SINIFSAF FARKLIĞI

Burada burjuvazinin kendi çocuklarına da mal işlemi yapacak kadar bilinçsiz olamayacağı ileri sürülebilir. Burjuvazinin gerçekten de bu ölçüde bilinçsiz davranmadığı görülür. Olanakları elverdiği ölçüde, aristokratların özel mürebbi tutma göreneklerini benimsemiş, aristokratların çocuklarını gönderdikleri imalathane düzeniyle çalışan kolejlerine benzer kolejleri kendi çocukları için de kurma yoluna gitmişlerdir. Hareketli şeritle kitle eğitimi daha çok aşağı sınıfların çocuklarının

payına düşecektir. Özel öğretmen tutamayan, çocuklarını kolej türü okullara gönderme olanağı bulamayan burjuvalar, çocuklarını hareketli şeritle kamusal eğitim veren okullara göndermek zorunda kalsalar da, aile, mahalle ve sınıf çevrelerinin sağladığı olanaklarla, hareketli şeritle eğitimin eksikliklerini az çok tamamlama, özürlerini onarma, çocuklarının bu yöntemle atlanan bireysel sıradışı yeteneklerini görüp geliştirme şansına sahip olacaklardır. Ama onların bu şanslarını abartmamak, burjuva çocuklarının da büyük ölçüde hareketli şeritle eğitimden etkilendiklerini kabul etmek gerek.

AİLENİN EĞİTİM İŞLEVİNİ OKULLARA BIRAKMASI

Sanayi toplumunda geniş ailenin yerini çekirdek ailenin almasıyla ve kadının çalışma yaşamına girmesiyle, ana baba, dede ve nenelerin çocuğu aile içinde tek tek eğitmeleri olanakları giderek yok olmakta, aile böyle yakından eğitim görevini okula devrettiği (11) halde, okullarda ailede görülen türden bir eğitim olanağı sağlanabilmiş değildir. Okullarda insanlar, kreşlerden fakültelere kadar tek tek değil hareketli şeritle işlenmektedirler. Çocuklarda görülen sapmalar zamanında düzeltilememekte, eksiklikleri üzerinde tek tek durulamamaktadır. Büyük eksiklikler görüldüğünde, onarılmaları yoluna gidilmeden, çocuklar, gençler yazgıları ile başbaşa bırakılmakta, "kitle sınavları" sonucunda şeritten atılıp iskartaya çıkarılabilmektedirler. Sıradışı yeteneklerin, gene şeridin hızından dolayı pek azı farkedilebilmekte, farkedilenlerin de pek azı yönlendirilip geliştirilebilmektedir.

HAREKETLİ ŞERİTLE

ÜRETİMİN GİYOTİNİ SINAVLAR

Hareketli şeritle kitle eğitiminin yarattığı bir kurum da "kitle sınavları" dır. Çağdaş eğitim düzenimizin sınav kavramı da insanca olmayan bir kavramdır. Komünal toplumda erginleme törenlerinde, çocukların erginler, yetişkinler arasına katılmak için geçirdikleri sınavlar, acımasız, sert, hatta kanlı, hayvanca görünseler de, tüm çocukların eğitilip geçirilebildiği sınavlardı. Feodal toplumun loncalarında bir usta çırağını, gerekli tüm yetenekleri kazandırdıktan sonra kalfalık sınavına çıkarıyordu. Hareketli şeritle kitle eğitiminde ise, eğitim sürecinde üzerlerinde tek tek değil kitle olarak durulan kimseler, tek tek sınava çıkarılmaktadırlar. Eğitim süresinde eksiklikleriyle ilgilenilmeyen çocukların gençlerin ensesine sınav giyotini, eğitimin sonunda indirilmektedir.

Sınav adayın belli bir ölçütü tutturuncaya dek eğitilmesinin ölçütü olmalıdır. Bu düzeyi (çoğu eğitim düzeninin, toplumsal düzenin aksaklıklarından dolayı) tutturamayanlarla sınavdan sonra tek tek ilgilenilip bu kimseler

yetiştirilmeye çalışılmalıdır. Oysa sınavlar eksiklikleri, özürleri saptayıp gidermek amacından çok "elemek" amacıyla düzenlenir. Böylece sınavlar amansız bir giyotin, korkunç bir elek gibi çalışmaktadır; ya da bu amansızlığını, korkunçluğunu kavrayan birçok eğitici bu sistemi gereğince çalıştırmamak yoluna gitmektedirler.

Sınavların neyi ölçüp kimleri ele-dikleri de ayrı bir sorundur. Kitle üretimi koşullarının sınavlarda da geçerli olduğu durumlarda, bir bilgi dalından gelişigüzel seçilen üç soru neyi ölçebilir? Yüzlerce, bazen binlerce sınav kağıdını değerlendiren eğiticiler bunları ne ölçüde sağlıklı değerlendirebilirler? Bir insanın geleceği, yazgısının ne olacağı bazen bir günde yapılan tek bir sınavla saptanabilir mi? Sınavda orta ya da kırık alan bir öğrenci, hangi eksikliğinden dolayı bu notu aldığını doğru olarak anlayıp o eksikliğini giderilebilir mi? Pasta hamuruna pasta kalıpları ile basarak kuru pasta yapan bir ev kadının davranışına benzer bir biçimde, yüzlerce yazılı kağıdını "yanıt kalıpları" nı uygulayarak değerlendirebilen bir eğitici, kavramadan ezberlemiş papağanları geçirirken, akıl kullanılarak verilmiş farklı ama özgün yanıtları farkedip değerlendirebilir mi? vb. bir sürü soru işareti.

Sınavların tekil örneklerde neyi ölçtükleri her zaman belli olmamakla birlikte, genel olarak bireysel yetenek ve çalışkanlıktan çok sınıfsal ve öteki toplumsal eşitsizlikleri onaylayıp sınıfsal bir elek gibi çalıştıklarını, üniversite giriş sınavları üzerinde yapılan araştırmalar ortaya koymuştur.

Tek tek verilmeyen şeyleri tek tek arayan, düzenin ürünü olan kusurları bireylere yükleyen, doğanın kusurlarını bağışlamayan; tanrı gibi hem yazgılarını daha yaratırken yazıp hem yaşatırken ve öldükten sonra sırat köprülerinden geçiren; çocuklarımızın eksikliklerini saptayıp onarmak yerine onları mal gibi kalite sırasına dizen, bazılarını iskartaya çıkaran; kafalarına, yüreklerine, "her ne pahasına olursa olsun başkalarına üstün olma" tutkusunu yerleştiren ve sonuçta eşitsiz bölüşümün aracı olan sınavlarda, kapitalizmin hatta faşizmin yoğunlaşan özelliklerini görür gibi olurum hep.

KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARIYLA VE DERS ARAÇLARIYLA EĞİTİM

Bu saptamalara karşı, çağdaş toplumda kitle iletişim araçlarının devreye girmesinin resmi eğitim dışında, resmi eğitimin eksikliklerini tamamlayıp özürlerini gideren resmi olmayan ve güçlü bir eğitim araçları kümesi yarattığı ileri sürülecektir. Ne var ki kitle iletişim araçları, bir yandan çoğulcu duygu, düşünce, değerler taşıyan bir elit kültürü yaratırlarken, öte yandan çok düzeyde, irrasyonel, duygusal, daha çok tutucu, bölgeci,

ulusçu tepkiler gösteren bir kitle kültürüne yol açmaktadırlar. Ayrıca onlar da reklam vb. nedenleriyle hareketli şeritle üretim düzeninin etkisine kapılmakta, toplumsal yarar kadar reklam verenlerin, parasal destek sağlayanların, toplumsal yarara aykırı olabilen çıkarlarına hizmet edebilmektedirler. (12). Okullarda öğretileni silip yerine daha güçlü şeyler yazabilmekte, ya da düşünce ve değer çoğulculuğuna, düşünce ve değer kaosuna, hatta düşüncesizliğe ve değersizliğe katkıda bulunabilmektedirler.

Ayrıca hareketli şeritle (bir öğreticiye kırk elli öğrenci verilerek) insan üretiminin yarattığı eksikliklerin, yardımcı ders kitaplarından bilgisayarlar, radyo, televizyon ile yapılan eğitim yayınlarına ve eğitici yayınlara dek gelişmiş eğitim araç ve gereçleri ile giderileceği öne sürülebilir. Bunlar bir öğretmenin yapamayacağı yinlemeleri bazen yapabilmekle birlikte, sonuçta yüzyüze olmayan ve ortalama öğrenciye seslenen araçlardır. Film, teyp, televizyon da sonuçta birer hareketli şerittir. Bireysel eksiklikleri, bireysel yetenekleri yakalama şansları yüksek değildir, öğrencilerle tek tek uğraşma olanakları ise yoktur (13).

EĞİTİMDE KÖKLÜ REFORMLAR GEREĞİ

Daha önce de belirttiğim gibi, çağdaş toplumun bu büyük bunalımının belirli bir ekonomik düzenin, sınıflı toplum düzeninin yarattığı bunalım olduğunu, eğitim alanındaki bunalımın onun ancak bir görünümü olduğunu hatırdan çıkarmış değilim. Dolayısıyla gerçek bir çözümün eğitim alanında olmayacağını kabul ediyorum. Ama toplumsal düzeni yeniden üretmede büyük bir rolü olan eğitimin düzeltilmesi bana, hem düzenden yana olanların hem de düzene karşı olanların üzerinde birleşmeleri gereken bir zorunluluk olarak görünüyor. (14). Düzenden yana olanlar onun çöküşünü önlemek, hiç değilse geçiktirmek için; düzene karşı olanlar, düzen değişikliğini küçük reformlarla uzunca bir sürede, ama acısız, evrimci bir yonde gerçekleşmesi olasılığını yaratmaya yardımcı olabileceğini düşünerek eğitim reformundan yana olmalıydılar. Eğitim düzenini böyle bırakmak, düzenin ancak devrimci bir yoldan değişebileceğini düşünenlerin bile amaçlarına yardımcı olmaz. Çünkü (az sonra açıklanacağı gibi), insan yerine sifenksler, robotlar, mallar, bu ara biraz da insan üreten bir eğitim düzeni, kendi haline bırakıldığında, düzen ile birlikte yıkılsa bile, yeni düzen yaratacak insanları üretemez. Böylece yıkım, yeni bir düzene değil, bir kaosa, ardından gene şer güçlerinin örgütlenmesiyle gerici bir düzene varabilir.

Kitle üretimi yöntemleriyle eğitimin, nüfusun, öğrenci sayısının hızla

artışının yarattığı bir zorunluluk olduğu özürü (15), dün kabul edilebilirdi ama, bugün, hemen bütün ülkelerde kişi başına ulusal gelirin nüfus artış yüzdesini kat kat aşmış olması gerçeği karşısında savunulamaz. Öte yandan toplumsal kaynakların savaş sanayileri gibi alanlara, kitlelerin temel gereksinimleri ile ilişkisiz lüks tüketime ve bu iki tüketimi kışkırtan reklamlara ayrılması karşısında, insanların çocuklarını yetiştirirken, onları gücümüz yetmiyor diye mal üretme yöntemleriyle yetiştirmeleri kabul edilebilecek, içe sindirilebilecek bir şey değildir. Dünyanın gelişmiş ve gelişmekte olan hemen tüm ülkelerinde, bürokraside günde ancak bir iki saat yoğun çalışan, bir kişinin yapabileceği işi birkaç kişinin yaptığı bir gizli işsizlik, buna ek olarak iki rakamlı oranlar içinde yükselen açık "işçi işsizliği" ile, işsizlikten, can sıkıntısından (bağışlayın) ne halt edeceklerini bilmeyen gruplar oluşturan, baba parası yiyen, miras yiyen, kendi yerine parasını işleten kimselerden oluşan "işveren işsizliği" yaygınlaşmaktayken, öğretmenlerin sayılarının artırılıp niteliklerinin yükseltilmesine elverecek gücümüzün, olanaklarımızın bulunmadığına inanmak olanağı yoktur. Çocuklarımızı mal gibi üretmekte direnmek aklın alacağı bir şey değildir.

İNSAN MAL DEĞİLDİR

İnsan mal değildir. Dolayısıyla insanın üretilmesinde hareketli şerit yöntemleri kullanılmamalıdır. Kullanılırsa ne olur? İnsan o ya da bu oranda insanlığından birşeyler yitirip "mallaşmaya" başlar. Gene de onun insan özü, onu, tümüyle mallaşmaktan alıkoyacaktır; insan hareketli şeritle üretim yöntemlerine direnecektir. Dolayısıyla bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu yöntemi kullananlar da amaçlarına ulaşamayacaklardır. Bu arada olan mal işlemi gören kişilere ve bu düzeni uygulayan toplumlara olacaktır.

İNSAN MAL GİBİ ÜRETİLMEMEYE KALKILIRSA SİFENKSLER VE ROBOTLAR YARATILIR

Hareketli şerit yöntemleriyle insan üretiminin doğurabileceği sonuçları bir de kuramsal olarak ortaya koymaya çalışalım. İlk bakışta iki büyük özür taşıdığı görülüyor. Birincisi, bireylerin birbirlerine görece farklılıklarıyla ilgilidir. İnsanlar aylarca dinlendirilirken içindeki yabancı cisimler çöktürülen türdeş çini çamuru gibi değildirler. Birbirlerine benzer nitelikler yanı sıra, farklı eğilimlerle doğmuşlardır ve farklı çevrelerde yetişirlerken durmadan farklı eğilimler kazanmış canlılardır. Onların aynı tornadan geçirilmeleri, bir yandan içlerindeki eksikliklerin, boşlukların gözden kaçmasına; bir yandan olumlu, olumsuz fazlalıklarının törpülenmesine; öte yandan da farklılıkların silikleşmesine, silinmesine yol açar. İkinci özürü, insanın bir

nesne değil özne olmasıyla ilişkilidir. Gene insanlar, çini çamuru gibi edilgin malzemeler değildir. Kendilerine yapılan etkilere tepki gösteren öznelardır. Bu tepkiler farklı olabileceği için, aynı amacı elde etme yolundaki etkilerin de, tepkileri yakından, adım adım izleyen ona göre farklılaştırılabilen etkiler olması gerekir. Böyle olmazlarsa, aynı etkiler farklı bireylerde ve farklı grupların bireylerinde farklı, hatta güdülen amaçlara zıt sonuçlar türetebilir. Bu farklılık toplumsal benzeşmeyi, toplumsal tutunumu olanaksız kılıp, toplumun çözülmesine yol açacak derecelere dek ulaşabilir.

Hareketli şeritle insan üretiminde direnilirse, dört türlü ürün alınacaktır. Birincisi, kendilerine yapılan mal işlemine karşı, tepkisel, ya da duygusal, hatta akılsal bir tepkiyle başkaldırıp şeridi terkeden, şirazelerinden çıkan, ipini sapını koparan kimseler olacaktır. Analogik terminolojiyi sürdürerek bu kimselere, hayvanlığa geri dönüş yolunu tutan, ya da hayvanlıkla insanlık arasında bocalayan kimseler, kısaca "sifenksler" diyebiliriz (dilerse-niz yaratıcısını yok etmeye kalkışan davranışlar gösteren "frankeştaynlar" diyebilirsiniz). Böylelerinin şeritten koptukları gibi şeriti koparmaya kalkışabilecekleri de unutulmamalıdır.

İkincisi, hareketli şeritle kendilerine verilen biçimi kabullenen kimselerdir. Bu kimselerin, tam olarak mala benzemeseler bile, insanlardan çok "robotlar" a benzeyecekleri söylenebilir. Robotları, kendilerine verilen buyrukları, ya da kendi kendilerine verdikleri buyrukları, koşullar değişse de, akıl, mantık ve vicdan süzgeçlerinden geçirilmeden ve durumu, edimlerinden etkilenen insanlar açısından, kendilerini onların yerine koyarak değerlendirilmeden uygulayan, yani onları amaçları yolunda birer araç olarak görüp kullanarak buyrukları yerine getirmeye çalışan, bu ara kendileri de çoğu kere başkalarının aracı olan zavallı varlıklar olarak betimleyebiliriz.

Üçüncü küme, hareketli şeridin bıraktığı boşlukları, eksiklikleri bireysel çabaları ile ve hareketli şerit dışındaki ortamlarının kendilerine sunduğu olanaklarla tamamlayan; hareketli şeridin törpülemeye çalıştığı sıradışı niteliklerini gene bu olanaklarla korumaya çalışan, olanak bulurlarsa da geliştirebilen kimselerden oluşur. Hareketli şeridin mallastırıcı ve de hayvanlaştırmacı etkilerinden rastlantısal olarak kurtulabilen işte bu kimselere, dar ve özel anlamıyla "insanlar" diyebiliriz.

Mal üretimi amacına ve mantığına göre kurulan bir düzenin, malzemesi insan bile olsa, bazen insanlardan "mallar" üretebileceğini de kabul ediyorum. Çevremizdeki kendisini satılığa çıkarmış insanlar bunu göstermi-

yor mu? Böylece amaç ister insan ister mal üretimi olsun, hareketli şeritle sonuçta dört türlü ürünün "sifenkslerin, robotların, malların ve insanların" üretilebileceği ortaya çıkmış oluyor.

ÇÖZÜM

Önce hareketli şeritle insan ürettiğimizi kabul etmemiz gerekir. Çareler, çözümler tanısının konup has' ılığın kabul edilmesinden sonra aranmaya başlanacaktır. Ve bunlar insanı mal gibi değil insan gibi üretmeye çalışan yöntemler geliştirme yönünde olacaktır. (16). Hastalığın tanısında olduğu gibi, sağaltılmasında da soruna, tarihsel bir perspektiften ve tüm toplumsal kurumlar, bütüncü bir bakışla ele alınarak yaklaşılmalıdır. Bu yolda şimdiden ancak nelerin yapılmaması gerektiği söylenebilir. Nelerin yapılmasının gerektiği, sağlam bir eğitim kuramına dayanılarak, eğitim reformu pratiği içinde birer birer ortaya çıkacaktır.

Ancak, kurulacak yeni eğitim düzeninin, geçmişin eğitim düzenlerinin kusurlarını yinelemeyip, onların erdemlerini, günümüzün ve geleceğin toplumsal düzeni içinde ve bu düzenin sağlayacağı olanaklarla daha bir üst düzeyde birleştirmeye çalışacak bir düzen olması, eğitim reformunun dayandırılabilmesi bir kuram taslağı olarak ileri sürülebilir.

Buna göre, yeni eğitim düzeninde, ilkel komünal toplumun yüzyüze, yabancılaşmadan uzak, yaşam içinde oynayarak ve yaparak öğrenme, toplumun tüm üyelerine (elbette meslek eğitimi değil toplumsal eğitim, vatandaşlık eğitimi alanında) aynı eğitimi verme yöntemlerini gerçekleştirmeye çalışmalı. Ama bu sistemin toplumun durağanlığına yol açan niteliklerinden (örneğin yaşlı kuşağın tüm bilgi ve deneyimlerini eksiksiz olarak genç kuşağa aktarmaya kalkmasından) kaçınılmalıdır.

Feodal toplumun meslek eğitimin-den bir ustanın çıraklarını tek tek yetiştirmesi, bilgi ve deneyiminin çoğunu çıraklarına aktarabilmesi, meslek eğitiminin toplumsal eğitimle birlikte küçük yaşta başlatılması gibi yanları olumlu örnekler olarak benimsenebilir. Ama çağdaş toplumda uzmanlaşmanın yarattığı zorunluluklar ve olanaklar gözönüne alınarak, bir çırağın hem aynı konuda hem farklı konularda birçok ustanın öğrencisi olması yoluna gidilmelidir. Bu öğrencinin hem bilgi ve becerilerini çeşitlendirecek hem de feodal toplumdaki usta-çırak monarşik eşitsizlikçi ilişkisinin yaratabileceği özürlerden onu kurtarabilecektir.

Sanayi toplumunun, burjuva eğitim anlayışının, demokratik, aktif, çift yönlü etkileşime önem vermeye çalışan eğitimi ile feodal toplumun eğitimcilerin gerçek bilgi ve beceri üstünlüklerine dayanan saygınlıkları dengelendirilebi-

lır. (17). Sanayi toplumunun bilgi birikiminde ve bilginin gelişmesinde atılımlar yaratan "kuramsal eğitim" ögesi ile feodal ve komünal toplulukların pratik (yaşam içinde, yaparak) eğitim yöntemleri ile dengelendirilerek kullanıldığında, uzmanlaşmanın ve yabancılaşmanın yaratacağı özürler azaltılabilir vb.

Kısacası, yeni bir eğitim kuramının komünal, feodal ve sanayi toplumları eğitim düzenlerinden alınan öğelerin uyumlu bir biresimi (sentezi) olması çağdaş eğitim düzeninin bunalımını çözebilecek gibi görünüyor. Bu yolda dikkat edilmesi gereken bir nokta, insanı mal gibi kitle olarak değil tek tek eğitip denetleyeyim derken, ona gene bir mal gibi görmenin bir başka görünümü olarak, tek yönlü ekenlikle biçim vermeye kalkmamaktır. Çocuğun, öğrencinin de bir özne olduğu gözönüne alınarak, eğitimin her noktasında onun hem aktif katılmasını sağlamalı hem de, olabildiğince demokratik, eşitlikçi eğitim ilişkileri kurmanın, eğitilenlerin eğitim kararlarına katılmasının yolları yöntemleri aranmalıdır.

DİP-NOTLAR

(1) Örneğin İngiltere'de 1960-1967 arasında yüksek öğretimde öğrenci sayısının iki kat artmasıyla, eskiden 150-200 kişiye verilen derslerin 1500 kişilik sınıflara, bazen üç salona hoperlörlerle verilmeye başlandığı; ABD'de, bazı okullarda (fabrikaların vardiya sistemi gibi) üçlü eğitim yapıldığını görürüz (bak. Joseph A. Lauwerys-Fatma Varış-Kenneth Neff, **Mukayeseli Eğitim**, Ankara, 1971, A.Ü.E.F. Yayını, s.92-93 ve 118).

(2) Eğitimin fabrikasyon olmaması gereği üzerinde duran yazarlar, genellikle bunu farklı bireysel yeteneklerin geliştirilmesine olanak vermeyeceği için istemezler. Örneğin Durkheim, "Terbiye makina kabilinden dereceleri bir seviyeye indiren tesviyeci, müsavatchi bir terbiye hiç bir zaman olamaz" demektedir (bak. E. Durkheim-P. Fauconnet, **Terbiye ve Sosyoloji**, çev. Memduh Seydol, İstanbul, 1950, Sinan Neşriyat Evi, Sosyal Bilimler Serisi, no.1 s.80). Bu yazıda ise daha çok fabrikasyon eğitimin görüp düzeltilmediği eksiklikler ve kusurlar üzerinde durulacak.

(3) Durkheim (Durkheim-Fauconnet, **Terbiye ve Sosyoloji**, s.50'de) "Terbiye genç neslin usul altında ictimailleştirilmesinden ibarettir" der.

(4) Durkheim'in (**Terbiye ve Sosyoloji**, s.50 ve 61'de) eğitimin insan "bireysel varlığı" yanına "toplumsal varlığı"nın kazandırılması olarak görmesi de, insanın ayırdedici yanının "zoonpolitikon" (toplumsal-siyasal hayvan) olduğu anımsanırsa, aynı kapıya çıkar. Kant'ın "İnsan yalnız eğitim sayesinde insan olur" sözü de (Tahsin Yılmaz, **Eğitim**

Bilimine Giriş, İstanbul, 1972, Eğitim Yayınları, s.75), "eğitim insan üretimidir" görüşünün felsefe alanında dile getirilişidir.

(5) Örneğin Durkheim, (**Terbiye ve Sosyoloji**, s.50, 51, 64'de) eğitimin işlevini, 1 bireyin organizmasını doğa tarafından saptanan yönde geliştirmek, 2. bireyde geliştirilmesi istenen gizli güçleri ortaya çıkarmak, 3. toplumsal olmayan bireysel varlığa toplumsal varlığı aşlamak olarak görmektedir.

(6) İlk eğitimin bu nitelikleri ile ilgili olarak, **Encyclopedia Americana**, (19 baskısı), **Encyclopaedia Britannica**, (1974 baskısı) "Education" (Eğitim) maddelerine bakınız.

(7) Lauwerys (Lauwerys-Varış-Neff, **Mukayeseli Eğitim**, s.83'de) uzmanlaşmanın gelişmesinin bu gereksinimi bugün daha da yegînleştirdiğine dikkati çekiyor.

(8) İlk genel eğitim önerisi, ilk burjuva devrimini gerçekleştiren Fransa'da yapılmıştır. Zorunlu genel eğitim Batı'da 1870-1900 arasında gerçekleştirilmiştir. (bak. Lauwerys-Varış-Neff, **Mukayeseli Eğitim**, s.10, 11 ve 72)

(9) Ekonomik girişimlerin bireylere bırakılmasından yana olan düşünürler, örneğin (Durkheim-Fauconnet, **Terbiye ve Sosyoloji**, s.47'de, çocuklarımızın terbiyesi velilere bırakılamaz; s.58'de terbiye bireyin isteğine, keyfine bırakılmamalıdır; s.58'de eğitimin amacı toplumsal olduğuna göre devletçe denetlenmelidir diyen Durkheim gibi düşünürler) eğitimin devletçe yürütülmesinden, hiç değilse devletçe denetlenmesinden yana onuslardır.

(10) Burton R. Clark, **Encyclopaedia Britannica**, (1974 baskısına) yazdığı "Education" maddesinde (cilt.4, s.512'de) ileri sanayi toplumlarında eğitimin ekonomiyle sıkı sıkıya bağlantısının eğitimi bir "yetenek çiftliği"ne, emek gücünü meslek talebine göre hazırlayan bir kurum durumuna düşürülmesinden yakınmaktadır. Clark (aynı kaynakta, s.513'de) eğitimin yararcı amaçlarda odaklaşıp gençlerin estetik deneyimlerinin azalması durumunda bir iki kuşak gibi kısa bir süre içinde, eğitim sistemimizin bir ulusun kimliğini ve bütünleşmesini sağlamada kritik bir noktaya varabileceğine dikkati çekiyor.

Durkheim (**Terbiye ve Sosyoloji**, s.58'de) "Terbiyenin vatandaşlar arasında yeter derecede (ortak) duygular, fikirler mecmuunu sağlaması lâzımdır, bu duygular, fikirler olmadan her cemiyetin varlığı imkânsızdır." diyor.

(11) Lauwerys-Varış-Neff, **Mukayeseli Eğitim**, s.89.

(12) Burton R. Clark, **Encyclopaedia Britannica**, cilt 4, s.512'de kitle iletişim araçları ile sistemli bir endoktrinizasyonun gittikçe artmasına, bu alanda eğitimin eğlence ve ticaret ile birleştirilmiş oluşunu tehlikesine dikkati çekiyor.

(13) Günümüzde, öğretmen sayısının yetersizliğine karşı yeni ders ve öğretim araçlarının artırılması eğilimi (bak. Lauwerys-Varış-Neff, **Mukayeseli Eğitim**,

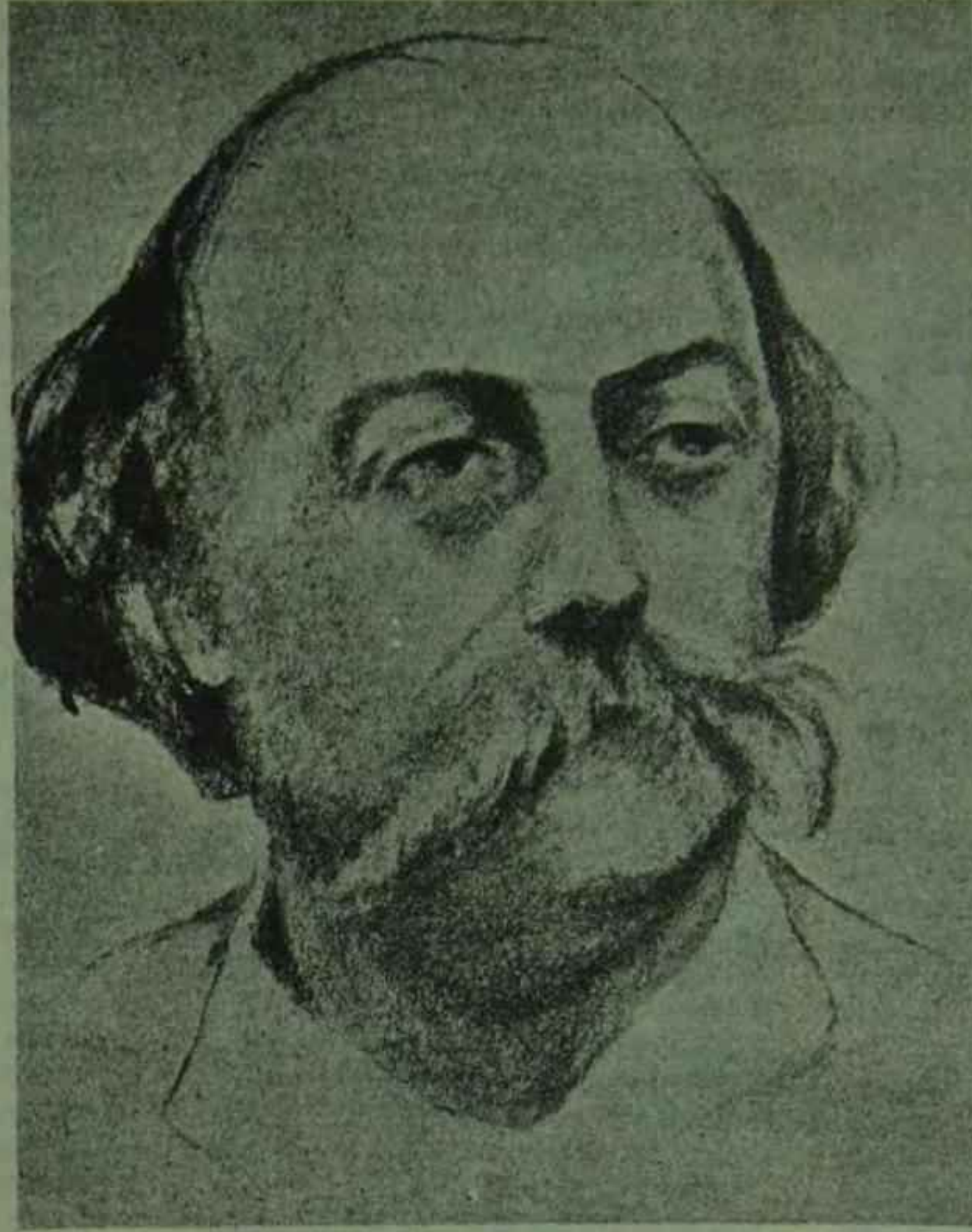
s.81'de) ne yazık ki eğitimin fabrikasyonunun bir görünümü değil, eğitimin demokratizasyonu yolunda bir ilerleme olarak sunulabiliyor.

(14) Eğitimde köklü reformlardan yana olanlara bizde bir Batı'dan iki örnek olarak, **Didactica Magna** adlı yapıtında (daha 17. yüzyılın ortalarında) duyu organlarına seslenen ampirik kurslarla, kreşden üniversiteye dek herkese her şeyin öğretilmesi olanaklarının sağlanmasını isteyen Comenius (**Encyclopedia Americana**, cilt.9, s.616) ile, 1930'larda demokratik topluma geçmek için eğitimin, gerçek çevreleri hazırlanıp kişileri bu iş ve yaşam çevrelerinde demokratik ilkelere göre ve kişilik ve girişkenlik kazandıracak biçimde yürütüleceği "toplumsal okullar" öneren İsmail Hakkı Baltacıoğlu (**Meydan Larousse**, "Eğitim" maddesi) ve 21. notta sözü edilen Robbins (1963) raporu verilebilir.

(15) Lauwerys - Varış - Neff, **Mukayeseli Eğitim**, s. 71'de, UNESCO kayıtlarına dayanılarak, 1950-1959 arasında dünyada öğrenci sayısının ilkokullarda % 57, orta öğretimde % 81, yüksek öğretimde % 71 oranlarında arttığı belirtiliyor. Bu oranların aynı dönem içinde kişi başına düşen ortalama gelirin artış oranlarıyla karşılaştırılması gerek. Ayrıca aynı yapıtta (s.82'de) birçok sanayi ülkesinin aynı dönemde ulusal üretimin % 3'den fazlasının eğitime ayrılabilirdiği olumlu karşılanabilmektedir. Bu oranın bütçeler içindeki askeri harcama kalemlerinin oranlarıyla karşılaştırılması yeterlilik konusunda çarpıcı bir fikir verebilir.

(16) Geçtiğimiz yirmi yıl içinde birçok Batılı ülke eğitim düzenlerinin aksamasının farkına varıp, araştırma komisyonları kurmuş, raporlar hazırlatmış, yasalar çıkarmışlardır. Bunlardan İngiltere'de hazırlanan Robbins (1963) raporunun öğütleri; sınıflarda öğrenci sayısının azaltılması, her öğrencinin bir rehberinin olması, yazılı ödev vermek yerine konuların tartışılması, verimin izlenmesi, öğrenci-öğretici arasında toplumsal ilişkiler düzenlenmesi, yüksek öğretim öğrencilerinin üçte ikisinin yurtlarda kalmasının sağlanması, öğrencilerin tatillerini uygulamayla geçirmeleri sağlanıp bunun denetlenmesi (bak. Lauwerys - Varış - Neff, **Mukayeseli Eğitim**, s. 161-162) adı konmamış olsa da, hareketli şeritle insan üretiminin özürlerinin en sonunda farkına varıldığını gösteren ve bir başka eğitim düzenine duyulan gereksinimi dile getiren öğütlerdir.

(17) Burjuva toplumunun klasik eğitim anlayışına karşı, "yeni, ileri" eğitim anlayışının kuramını kurmaya çalışan pragmatist Amerikan filozofu John Dewey (**Tecrübe ve Eğitim**, çev. Fatma Başaran - Fatma Varış, Kert yok, 1966, yayınevi Yok, s. 30'da) geleneksel eğitimde etkileşim ilkesinin dengesinin öğreticiden yana tek tarafı bozulduğunu, yeni eğitimde aynı ilkenin öğrenciden yana bozulmamasının gerektiğine dikkati çekiyor.



«MADAME BOVARY» DAVASI

M. Emin ARTUK

Guy de Maupassant'ın şiirinin (I) kovuşturmaya uğraması üzerine günlük gazete "Le Gaulois"nın 21 Şubat 1880 sayısında Gustave Flaubert, kovuşturmayı protesto ve aynı zamanda "Madame Bovary"nin geçirdiği mutsuzlukları anımsatmak amacı ile açık bir mektup yayınladı. Bu mektubun satırları arasında Flaubert "Madame Bovary" davasının kendisi için büyük bir reklam olduğunu ve başarısının dörtte üçünü bu davaya borçlu olduğunu yazmaktadır, (2). İşte biz yazımızda bu kitabın yayınlanma aşamasını, kraliyet savcısı Ernest Pinard'ın iddianamesini, 17 Mayıs 1819 tarihli "Basın veya herhangi bir yayını aracı ile işlenen suçların önüne geçilmesine ilişkin yasa'nın 1 ve 9, Ceza Yasasının 59 ve 60 (suçta ortaklığa ilişkin hükümler) inci maddeleri gereğince yargılanması istenen Flaubert'in avu-

katı Jules Sénard'ca yapılan savunmasını ve mahkeme kararını özet olarak inceleyeceğiz.

Titiz bir sanatçı olarak tanınan Flaubert 55 aylık bir çalışmadan sonra yapıtının yayınlanabileceği kanısına varır. 1856 Mayıs'ında Paris'e gönderilen "Madame Bovary"nin yayımını "Revue de Paris" adlı dergiyi Laurent-Pichat ile yöneten Du Camp üzerine alır. "Madame Bovary" derginin 1 Ekim sayısında yayınlanmaya başlar. Hükümetçe iyi karşılanmayan liberal eğilimli "Revue de Paris"nin yöneticileri derginin iflasına yol açacak bir davanın açılacağından korkarak 1 Aralık günlü sayıyı Emma'nın Léon Dupuis tarafından baştan çıkarıldığını anlatan araba sahnesini çıkararak ve bu durumu yazara bildirerek yayınlarlar.

Flaubert derginin 15 Aralık sayısında bu tutuma karşı çıkarak eksik metnin sorumluluğunu kabul etmediğini bildirir. Laurent-Pichat'ya şöyle yazmaktadır: "Tüm yapıtın gözönüne alınması gerekir. Rahatsız edici öge özde olup yüzeyde değildir. Zencilerin beyaz yapılması olanaksız olduğu gibi bir kitabın kanı da değiştirilemez". Bununla birlikte yetkililer harekete geçer ve roman satır satır incelenir. Flaubert, Laurent-Pichat ve yayımcı Pillet genel ve dini ahlakı çiğnemekten dolayı mahkemeye çağırılırlar. Yapıtı dolayısıyla sempati toplayan Flaubert mahkemeye çağırılmadan önce hareketsiz kalmayarak dostlarına başvurur ve bu yolla savcının kovuşturmaya yer olmadığı kararı vermesine çalışır. Tanınmış kişilere ve bu arada Lamartine'e gider. Lamartine ona; "Aziz evladım, Fransa' da sizi mahkum edecek bir mahkeme-

nin bulunması olanak dışıdır" der. Ancak 31 Ocak 1857 de üç sanık Roma hukukçusu Dubarle'in başkanlık ve üyeliklerinde de Nacquart ve Dupaty'nin bulunduğu mahkeme önüne çıkarlar (3).

Bundan sonra sözü savcıya bırakalım.

I. SAVCI SUÇLUYOR:

Savcı iddianamesine yönetime ilişkin görüşlerini bildirerek başlar:

"Baylar, bu davayı ele alırken savcı saklayamayacağı bir zorluk karşısında bulunmaktadır. Bu zorluk savımızın doğasından kaynaklanmamaktadır. Genel ve dini ahlaka saldırı kavramları kuşkusuz biraz belirsiz ve esnek terimler olup açıklanmaları gerekir. Ancak sağlam ve pratik akıllara seslenilince bu konuda anlaşmak, kitabın herhangi bir sayfasının dine ve ahlaka saldırı oluşturup oluşturmadığını ayırt etmek kolaydır. Zorluk savımızda değil fakat daha çok sizin yargılayacağınız yapının genişliğindedir. Bütün bir roman söz konusudur. Bir gazete makalesini sizin incelemenize sunduğumuzda suçun nerede başladığı ve nerede sona erdiği hemen görülür; savcı makaleyi okur ve sizin incelemenize sunar. Burada söz konusu olan bir gazete makalesi olmayıp 1 Ekimde başlayan ve 15 Aralıkta değin altı bölüm olarak "Revue de Paris" 1856 da yayınlanan bütün bir romandır. Bu durumda ne yapmak gerekir? Savcının rolü nedir? Bütün romanı okumak mı gerekir? Bu olanaksızdır. Öte yandan yalnızca suç oluşturan metinleri okumak haklı bir eleştiriye uğramayı gerektirir. Bize denebilir ki: Davayı bütün bölümleriyle ortaya koymazsanız, suç oluşturan bölümlerden önce ve sonra gelene önem vermezseniz tartışmanın alanını sınırlayarak uyuşmazlığı ortadan kaldırırsınız. Bu iki yönlü sakıncadan kaçınmak için izlenecek tek bir yol olup o da şudur ki, size ilk önce romanı okumadan, hiç bir bölümünü suçlamadan anlatmak, sonra metni anlatarak suçlamak ve en son olarak da savımızın genel sistemine karşı ileri sürülmesi olası karşı görüşleri yanıtlamak." (4)

Bu açıklamadan sonra savcı romanın, hiçbir bölümünü atlamadan anlatıktan sonra onun adının "Madame Bovary" olmasına karşın başka bir ad verilebileceğini ve bu adın "Taşralı bir kadının zinahlarının öyküsü" biçiminde olmasının haksızlık sayılamayacağını belirtir (5).

Genel ve dini ahlaka saldırı eylemlerinin romanda bulunduğunu öne süren savcı bu savını kanıtlamak için romandan dört parçayı okumakla yetinir. Bu parçalarda romanın kahramanı Emma'nın düşüşü anlatılmaktadır. Savcıya göre Emma'nın düşüşünden önce, düşüşü sırasında ve sonra yapıta egemen olan renk kışkırtıcıdır.

Gerçekten de Emma on veya on iki yaşındayken Saint-ürsül rahibelerinin bulunduğu manastırda günah çıkarırken yaşından beklenmeyen bir biçimde zevkten ürpermektedir:

"...Vazirlarda boyuna geçen nişanlı, zevç, semavi dost ve ebedi nikâh gibi istiarelli sözler, ruhunun tâ derinliklerinde umulmadık hazlar uyandırır." (6)

Vaubeyssard şatosuna çağrılan Emma'nın en çok etkisi altında kaldığı kimse Coigny ile Lauzun arasında kraliçe Marie-Antoinette'in aşığı olduğu söylenen Marquis d'Andervilliers'nin kayınbabası Duc de Laverdière'dir:

"...Emma, o sarkık dudaklı ihtiyara ikide bir gözlerini çevirmekten kendini alamıyor ve ona harikulade, adeta kutsî bir şeymiş gibi bakıyordu. O, sarayda yaşamış, kraliçelerin konyuna girmişti!" (7)

Bu anlatımın yalnızca tarihsel bir anı olduğunun kabul edilip edilmeyeceğini soran savcı bunun gereksiz olduğundan söz ederek tarihin kuşkulara izin verebileceğini ancak bu kuşku olayların bunlar sanki gerçekmiş gibi anlatılamayacağını söyleyerek bütün tarihsel romanlarda kolyeden, binbir şeyden söz edildiğini fakat bütün bunların bir takım kuşku duyulması gereken olaylardan öteye geçmediğini bir kez daha vurgular. Marie-Antoinette'in kraliçeye yakışır bir onurla ve hristiyanlığa özgü korkusuz bir biçimde öldüğünü belirten savcı dökülen bu kanın yanlışları ve kuşkuvarı yok edebileceğini söyleyerek Flaubert'in kahramanı Madame Bovary'nin ahlak açısından düşük içgüdülerini ve tutkularını açıklamak için Marie-Antoinette gibi etkin bir kişiyi örnek aldığını belirtir (8).

Madame Bovary'nin vals ettiği sahne de ahlaka aykırıdır:

".....Kapıların yanından geçerken Emma'nın etekliği kalkıp erkeğin pantolonuna dolanıyor, ikisinin bacakları birbirine karışıyordu, Vicomte'un gözleri Emma'ya eğiliyor, Emma gözlerini kaldırıp ona bakıyordu, bütün vücudunu bir uyuşukluk sardı. Durdu, Vicomte onu daha seri bir hareketle sürükleyerek beraberce dehlizin tâ öbür ucuna götürdü. Kadın orada, heyecanından nefes alamaz bir halde, az kalsın düşüverecekti, başını bir an erkeğin göğsüne dayadı. Sonra yine dönerek, fakat bu sefer yavaş yavaş, Vicomte onu yerine getirdi, Emma ayılır gibi duvara dayandı ve eli ile gözlerini kapadı." (9)

Romandaki en yalın davranışlar bile kışkırtıcıdır. Örnek olarak eczacı kalfası Justin'in, Madame Bovary'nin hizmetçisi Félicité'nin ütü yaptığı sıradaki davranışı gösterilebilir:

"Çocukcağız, Félicité'nin ütü yaptığı uzun tahtaya dirseğini dayayarak, etrafında sergilenen pazen eteklikler, eşarplar, işlemeli yakalar, kalça tarafı

geniş, aşağısı gittikçe daralan fistolu donlar gibi kadın eşyasını hırsla süzüyordu.

Elini eteklik kasmağına veya kopçalara sürerek:

— Bu neye yarar? diye soruyordu.

Félicité gülerek:

— Sen hiç bir şey görmemiş misin? diyordu..." (10)

Kocası da, güzel kokan karısının karşısında kokunun cildinden mi yoksa gömleğinden mi geldiğini kendi kendine sorardı:

"... fakat her akşam kendini karşılayan alazlı bir ateş, hazır bir sofraya, yumuşak koltuklar ve zarif giyinmiş, dilber, taze bir koku neşreden karısını bulurdu, hatta: "Acaba gömleğe derisinden mi geçiyor!" diye düşünürdü." (11)

Savcı romana egemen olan kışkırtıcı öğeyi açıkça gösteren bu örnekleri yeterli bularak sözü başta belirttiğimiz dört sahneye getirir. Bu sahnelerin birincisi Emma'nın Rodolphe'e olan aşkı, ikincisi zinahlar arasındaki dini bölüm, üçüncüsü Léon'a karşı aşkı ve dördüncüsü de Madame Bovary'nin ölümüdür.

Birincisini inceleyelim. Madame Bovary düşüşe yakındır:

"Evinde hayatın bayağılığı onu lüks fantezilere, kocasından gördüğü muhabbet günâhkârca arzulara sevk ediyordu..." (12)

"Emma, Léon'u sevmediğine dö-vündü, onun dudaklarına susadı ..." (13)

Rodolphe'ü baştan çıkaran Madame Bovary'nin giysisinin kumaşının şişkinliğinin yer yer inip göğsünün kıvrımlarını belli etmesidir. Rodolphe uşağını Bovary'e bütün vücudu karıncalandığından kan aldirmek amacı ile getirir. Madame Bovary masanın altına koymak üzere leğeni alır:

"... yaptığı eğilme hareketiyle fistanı ..., odanın döşeme taşlarına çarpıp etrafına yayıldı. Emma çömelip kolunu uzatırken biraz sendelediği için kumaşın şişkinliği de yer yer inip göğsünün kıvrımlarını belli ediyordu..." (14)

Bu sahnenin Rodolphe'ü nasıl etkilediğine gelince:

"... Emma yine hekimin odasındaki hali, elbisesi ile gözünün önüne geliyor ve Rodolphe onu hayalen soyuyordu..." (15)

Birbirleriyle konuştukları ilk günde:

"... Birbirlerine bakıyorlardı. Kurumuş dudakları dayanılmaz bir arzu ile titriyordu ve parmakları, kendiliklerinden, tatlı bir gevşemeyle, birbirlerine kenetlendi." (16)

Savcı bu örnekleri düşüşün ilk aşamaları olarak gösteriyor. Düşüşün kendisine gelince:

"Ertesi gün, öğle vakti, Rodolphe iki binek atıyla Charles'ın kapısı önüne

geldi. Atlardan birinin kulaklarına pembe ponponlar takılmıştı, sırtında ise geyik derisinden bir kadın eyeri vardı.

Rodolphe uzun, yumuşak çizmeler giymişti. Böylesini Emma'nın o zamana kadar hiç görmemiş olduğunu düşünmüştü herhalde. Gerçekten, uzun kadife frağı, beyak triko külot pantolonu ile sahanlık üzerinde görüldüğü zaman Emma da kılığına bayıldı..." (17)

.....
"Emma'nın atı toprak kokusunu alır almaz, dört nala kalktı. Rodolphe da, yanı sıra atını koşturuyordu..." (18)

.....
İşte ormandalar:
"Onu ötede, üstünü su mercimeklerinin bir yeşillik gibi kapladığı bir küçük göle doğru götürdü..." (19)

.....
"... Kadın!
— Kabahatliyim, diyordu. Kabahatliyim. Sizi dinlemekle delilik ettim.
— Niçin? ... Emma! Emma!
Kadın, erkeğin omuzuna yaslanarak yavaşça:

— Ah! Rodolphe, dedi.
Elbisenin kumaşı, fragının kadife-sine takılıyordu... beyaz boynunu arkaya attı ve âdeta bitkin, gözyaşları içinde, uzun bir titremeye sarsıla sarsıla, elleriyle yüzünü kapayarak kendini bırakıverdi." (20)

Madame Bovary, bu ilk suçunu, bu ilk zinasını işleyip de evine dönünce pişmanlık duyacağına tersine yaptığı bu işle övünmektedir:

"Fakat gözü aynaya ilişkince, yüzü kendisine bir tuhaf geldi. Hiç bir zaman gözleri böylesine ır, böylesine siyah, böylesine derin olmamıştı. Varlığına sinen harikulâde bir şey, onu bambaşka bir şekle sokmuştu.

Kendi kendine: "Bir aşığım var, bir aşığım var!" deyip duruyordu. Bu düşünce, sanki yeniden bulûga ermiş gibi kendisine haz veriyordu. Demek o aşk sevincine, ümidini kesmiş olduğu o saadet hummasına nihayet kavuşacaktı. Herşeyin ihtiras, coşkunluk, sayıklama olduğu harikulâde bir alemin içine dahiordu..." (21)

Savcı bu ilk hatadan, bu ilk düşüşten başlanarak zina eyleminin övgüsünün yapıldığını ve bunun düşüşten çok daha tehlikeli, çok daha ahlâka aykırı olduğunu belirtmektedir. Hatta ona göre birkaç gün sonraki gece buluşmaları da zina eyleminin övülmesinin yanında sönük kalmaktadır:

"Rodolphe, geldiğini haber vermek için, pancurlara bir avuç kum atıyordu. Emma da hemen yerinden fırlıyordu; fakat bazen beklemek icabediyordu, çünkü Charles'ın ocak başında gevezelik etmek âdetiydi, lafın sonunu bir türlü getiremiyordu ...

... Charles, duvar tarafına dönüyor ve uykuya dahiordu. O zamanda

Emma yarı çıplak, çarpıntılar içinde, dudaklarında tebessüm nefesini tuta tuta sığıyordu.

Rodolphe'un geniş bir paltosu vardı. Kadını o palto ile sarıp sarmalıyor, kolunu beline sararak, hiç konuşmaksızın, bahçenin dip taraflarına götürüyordu...

... Gecenin soğuğu yüzünden birbirlerine sımsıkı sarılıyorlar, dudaklarından çıkan solumalar daha gürültülü oluyor, karanlıkta ancak seçebildikleri gözleri, onlara daha büyük görünüyor ve sessizliğin ortasında yavaşça fısıldanmış sözler, bir billur şıkırtısı ile ruhlarına siniyor ve çoğalan titreşimlerle devam edip gidiyordu..." (22)

Buraya değin bu kadının güzelliğinin zarafetinden, kılık ve kıyafetinden ileri geldiğini belirten savcı Emma'nın artık örtüsüz bir biçimde gösterildiğini ve onu güzelleştirenin işlediği bu zina olduğunun düşünülebileceğini söyler:

"Madame Bovary asla o günlerdeki kadar güzel olmamıştı. Sevinçten, coşkunluktan, başarıdan gelme, aslında mizacla hal ve şartların ahengi neticesi, târifi imkânsız bir güzelliği vardı... Varlığının nesi varsa, hepsi, nihayet açılıp saçılıyordu..." (23).

İkinci sahnede ağır bir hastalığa yakalanan Madame Bovary ölüm döşegindedir. Günah çıkartmak istemesine karşın kendisinde bir pişmanlık belirtisi bulunmamaktadır. O hep düş ardında koşan ve bunları en kutsal şeylerde arıyan tutkulu bir kadındır.

Üçüncü sahnede Emma'nın zinası sürmektedir. Tiyatroya giden Emma Léon'la karşılaşır. Birbirlerine katedralde buluşmak üzere randevu verirler ve buluşurlar:

"Küçük bir çocuk sahanlıkta haylazlık ediyordu:

— Git de bana bir araba getir.
Çocuk, kurşun gibi ... fırladı, gitti. Karşı karşıya, ne yapacaklarını biraz şaşırılmış, birkaç dakika yalnız kaldılar.

— Ah! Léon, doğrusu ... bilmem ki ... olur mu. Nazlanıyordu.

Sonra ciddi bir eda ile:

— Biliyor musunuz, pek yakışık olmaz!

Noter kâtibi:
— Neden olsun, dedi. Paris'te olağan bir şey bu.

Emma bu söz üzerine, mukavemet edilmez bir delil karşısındaymış gibi pes etti." (24)

Randevuların verildiği odadayız:

"Léon, yaya kaldırımı üzerinde yürümesine devam ediyordu. Emma otele kadar onun peşinden gidiyordu. Léon yukarı çıkıyor, kapıyı açıyor, içeri giriyordu... O ne sarılıp öpüşmeydi!...

Yatakları, kayık biçimde, maundan, büyük bir karyolaydı...

Göze batmayan halısı, delişmen süsleri ve sakın aydınlığı ile bu ılık daire, ihtirasın mahremiyetleri için

âdeta biçilmiş kaftandı..." (25)

Savcı bu odadan söz ettikten sonra kışkırtıcı tablo olarak aşağıdaki satırlara iddianamesinde yer veriyor:

"... Birbirlerine sahip olmaktan öylesine coşuyorlardı ki, kendilerini, iki ebedi genç evli gibi, hayatlarının sonuna kadar yaşayacakları kendi hususi evlerinde sanıyorlardı ...

Léon, kadın zarafetinin o anlatılmaz nefasetini ilk kez tadıyordu. Böyle bir konuşma inceliğine, böyle bir giyinip kuşanma hâyasına, bu mahmur kumru hallerine hiç rastlamamıştı. Ruhunun coşkunluklarını ve etekliğinin dantellerini hayranlıkla seyredivordu. Zaten, kibar muhitten bir kadın, evli bir kadın, hâsılı gerçek bir metres değil miydi?" (26)

....
"... Çıplak ayaklarının ucuna basarak, kapının kapalı olup olmadığını bir kere daha muayene etmeye gidiyor, sonra bir tek hareketle bütün elbiselelerini bir anda yere düşürüyor, solgun, hiç konuşmadan, ciddi ciddi, uzun bir ürperme ile, kendini âşığının koynuna atıyordu." (27)

Son sahneye gelen savcı ölüm tablosunda kendini zehirleyen Emma'nın

"Ah! Ölüm de pek mühim bir şey değilmiş, diye düşündü. Uyuyacağım ve her şey bitecek!" (28)

Bir hiçliğe gittiği düşüncesinde olmasına ve bu intihar ve geçmişteki zinaları karşısında hiç bir pişmanlık duymamasına karşın papazın ölüm duasını yine de okumasını gereksiz bulmaktadır. Ölüm duası sırasında söylenen sözlerin kutsal olduğunu belirten savcı bu sözlerle olduğu gibi yer verilmesi gerektiğine değinmekte, bunun yapılmaması durumunda ise hiç olmazsa geçmiş yaşamı üzerine kışkırtıcı bir öğenin bu sözlerle eklenmemesini zorunlu bulmaktadır:

"Papaz yerinden doğrulup haçı aldı, Emma o zaman, susuzluktan içi yanıyormuş gibi boynunu uzattı, dudaklarını Tanrı-İnsan'ın vücuduna yapıştırarak, can çekişen bütün gücüyle, o an kadar vermediği en büyük aşk öpücüğünü kondurdu. Sonra papaz, ... sağ elinin şahadet parmağını kutsal yağa batırdı ve sürmeye başladı, önce, bu deni dünyanın bütün saltanatlarına hırsla dikilmiş gözlere, sonra ılık meltemle aşk kokularına düşkün burun deliklerine, sonra, yalan söylemek için açılmış, gururla inlemiş ve sevhette bağırılmış ağıza, sonra, tatlı temaslardan hoşlanan ellere, nihayet, arzularının tatminine koşarken vaktiyle pek hızlı giden, fakat artık kımıldamayacak olan ayak tabanlarına sürdü." (29)

Papaz can çekişen Emma'nın başucunda çok yavaş bir sesle ölüm duasını okumaktadır. Dua sırasında sanki duayı yanıtlıyormuş gibi kaldırımdan ahlâka aykırı şarkı söyleyen bir körün sesi duyulmaktadır:

"Ansızın, sokaktan yere sürülen bir sopa ile tahta kunduraların gürültüsü duyuldu, bir ses, şarkı söyleyen, kısık bir ses yükseldi:

"Güzel günde sıcak basar
Küçük kız aşka susar." (30)

İşte bu anda Madame Bovary ölür. Vücut soğuduğu zaman her şeyden önce saygı duyulması gereken nokta ruhun terkettiği cesettir. Koca orada diz çökmüş bir durumda karısına ağlarken ve onun üzerini kefenle örterken herkesin duracağı bu zamanda Flaubert tablosuna son fırçayı sürer:

"... Çarşaf, memelerinden dizlerine kadar çökük duruyor, sonra ayak parmaklarının ucunda yeniden yükseliyordu..." (31)

Kışkırtıcı öğeyi gösteren örnekleri yeterli bulan savcı Flaubert'i romanıyla genel (Rodolphe ve Léon'la düşüş, zinanın övgüsü) ve dini (günah çıkarma, zinalar arasındaki dini bölüm, ölüm sahnesi) ahlâkı çiğnediğinden dolayı suçlu bulmaktadır.

Bu suçlamasından dolayı bir genel karşı sav olarak romanın özünde ahlâki olduğunun çünkü zinanın cezalandırıldığının ileri sürülebileceğinden söz eden savcı buna iki yanıt verilebileceğini belirtmektedir.

Bunlardan birincisi ahlâki bir sonucun kışkırtıcı ayrıntıları hukuka uygun bir duruma getiremeyeceğidir. "Kışkırtıcı ayrıntılar ahlâki bir sonuçla örtülemezler." Yoksa genel bir kadının akla gelebilecek ahlâksızlıkları ve hastanede yoksulluk içinde ölmesi anlatılarak sağduyunun bütün kurallarına karşı gelmiş olur. Söz konusu ayrıntılar aracılığı ile genç kızlar ve hatta evli kadınlar kandırılabilirler.

Romanın özünde ahlâki olduğu biçimindeki karşı sava verilecek ikinci yanıt da özünde bu yapıtın ahlâka aykırı olduğudur. Felsefe bakımından düşünülürse bu yapıt hiç bir yönüyle ahlâki değildir. Emma zina yapmasından dolayı değil ancak ölümü istemesi sonucu ölmekte ve bu zinalarından dolayı onu cezalandırabilecek bir kimse bulunmamaktadır. Kitapta sağduyulu bir kimsenin varlığı veya zinayı kötüleyen bir ilkenin bulunması durumunda kendisinin haksız olacağını belirten savcı ancak bunların bu yapıtta bulunmadığını öne sürmektedir.

Savcının düşüncesine göre Flaubert gerçekçi anlatımlarından, yani aşkı, nefreti çizdiğinden dolayı değil, bu anlatımlarında ölçüsüz olduğundan belirli bir sınırı aşmıştır. Bu belirli sınır savcı için erdem kuralıdır. Sanata bu kuralın uygulanması onu bir tutsak durumuna değil, aksine onurlu bir yere getirecektir. Bu kurala bağlı olmayan sanat, sanat değildir (32).

II. SAVUNMANIN YANITI

Flaubert'in savunmasını Paris Barosu avukatlarından eski içişleri bakanı Marie-Antoine Jules Sénard üstlendi.

Sénard'ın savunmasını yaptığı günün akşamı Flaubert kardeşine şu satırları yazıyordu: "Bay Sénard aralıksız dört saat konuştu ... İşte tümcelerinden biri, ona yalnız aklanma kararı değil fakat özürler borçlusunuz." (33) Biz burada Sénard'ın bu savunmasının ana çizgileri üzerinde duracağız.

Savunmasına gerçekçi okuldan olan Flaubert'in aile dostu olduğunu belirterek başlayan Sénard, savcının şuradan buradan topladığı onbeş yirmi satırla kışkırtıcı tabloların yapımcısı olarak gösterdiği Flaubert'in, gerçekte ciddi ve titiz bir kimse olduğundan söz ederek onun düşüncesinin ahlâki ve dini olduğunu belirtir. Flaubert'in düşüncesi Sénard'a göre "kötülüğün korkusuyla erdeme kışkırtma" formülüyle anlatılabilir (34). Yazarın bu formülde anlatımını bulan düşüncesini kanıtlamak için Sénard Flaubert'in bu romanı yazmaktaki amacını ele alır: Yazar, okuyucuları bu yapıtı ile uyarmak istemekte ve böylece faydacı bir amaç izlemektedir. Söz konusu olan amaca varmak için Flaubert gerçek yaşamdan bir araştırma konusu ele alır, orta sınıftan kişiler yaratarak dünyada en çok rastlanan olaylara okuyucuların dikkatini çeker (35).

Yapıtı "Taşralı bir kadının zinalarının öyküsü" olarak nitelendiren savcının bu sözlerine şiddetle karşı çıkan savunucu "Madame Bovary"ye mutlaka ikinci bir ad verilmek gerekirse onun örneğin "Taşrada genellikle verilen öğretim ve eğitimin öyküsü ve olası tehlikeleri biçiminde" olabileceğini söyler (36). İşte Flaubert'in anlatmak istediği konu bu olup, taşralı bir kadının zinaları değildir. Yazar Emma Bovary ile sınıfının düzeyi üstünde yaşayan bir kadını anlatmaktadır. Emma taşralı bir doktorun sakin karısı olacağı, mutluluğunu evinde arıyacağı yerde kendi düzeyi için çok yüksek bir öğretim ve eğitim sonucu uçsuz bucaksız düş evrenine düşer (37). Evliliğinin tek düzeligi ve can sıkıntısından Emma ilk evlilik dışı ilişkisiyle kurtulduğunu sanır. Ancak bu ilişkisinden doğan sevinci hemen izleyen düş kırıklığı, acı ve pişmanlıktır. Evlilik dışı ilişkiden evlilik içinde bulamadığı aşkı arıyan Emma mutluluk ve aşkı bulamadığından düş kırıklığına uğrar. Bulduğu tek şey serbestliktir (38).

Flaubert'in romanında zina, keder ve utanma duyguları ile birlikte bulunmaktadır. Flaubert, Emma ile günlük yaşamlarında çevrelerinde olup bitenlerden acı çeken en namuslu ve en temiz kadınlardan birini göstermektedir. Doğasından dolayı zinayı izleyen işkence ve pişmanlıktır. Yapıtın başından beri zina yüzünden Emma düş kırıklığı ve üzüntü içinde olduğundan savcının belirttiği gibi ahlâki çözüm romanın sonunda değil her satırında görülmektedir (39).

Emma'nın acı çekmesi ve sonunda intiharı hiçbir biçimde yaptığı eylemlerle orantılı değildir. Nitekim "Madame Bovary"nin yazarını yapıtın yayınlanmasına değin tanımayan Lamar-tine ona "Siz bana yirmi yıldan bu yana okuduğum en güzel yapıtı verdiniz" dedikten sonra "Sizi son sayfaya değin okuduktan sonra, son sayfaları eleştirdim. Siz bana kötülük ettiniz, tam anlamı ile acı çektiniz! Kefaret hiç bir biçimde suçla orantılı değildir; siz korkunç bir ölüm yarattınız! Hiç kuşkusuz evlilik ilişkisini lekeleyen kadın kefarete hak kazanmıştır, fakat bu tür, korkunçtur, görülmemiş bir işkencedir..." Savunduğu kimsenin ona, genel ve dini ahlâki çiğnemekten dolayı mahkeme önüne çıkarılmasını anlayıp anlamadığını sorduğunu belirten savunucu bu soru üzerine Lamar-tine'in şu yanıtı verdiğini açıklar: "Ben bütün yaşamım boyunca edebi ve öteki yapıtlarımda genel ve dini ahlâkın ne olduğunu en iyi anladığımı sanırım; sevgili çocuğum, sizi Fransa'da mahkûm edecek bir mahkemenin bulunmasına olanak yoktur. Yapıtınızın niteliğinin yanlış anlaşılması ve ona karşı kovuşturma yapılmasının buyurulmuş olması çok üzüntü vericidir ancak ülkenizin ve yüzyılımızın onuru bakımından sizi mahkûm edecek bir mahkeme olamaz." (40)

"Revue de Paris"nin bir yönetmenin uygun görmediği araba sahnesinin Académie française üyesi Mérimée'nin "La double Méprise" (41) adlı romanında da görüldüğünü belirten Avukat Sénard, Flaubert'in fransız yazınının öncülerinden André Chénier (42) gibi kadının çıplak kolunu ve boynunu da anlatmamış olduğunu sözlerine ekler (43).

Fakat André Chénier'nin kine benzer bir anlatım kullanmayan Flaubert "Emma kendini bıraktı ... elbiseleri yere düştü" demiştir. Savcı yapıttan aldığı pasajlarla her türlü betimlemeyi yasak etmektedir. Oysaki bir suç yüklenirken bütünün okunması gerekli olup kraliyet savcısınca bu ilkeye uyulmayarak bütün okunmamıştır. Suçlandırdığı bölüm kendisinin bıraktığı yerde sona ermemekte, bu olayın etkinliğini azaltan cümle gelmektedir:

"Bununla birlikte, soğuk ter dam-lalarının kapladığı bu alında, bu fısıldayan dudaklarda, bu dalgın göz-bebeklerinde, bu kolların sarılışında, Léon'a onları birbirinden ayırmak için ansızın aralarına kayıvermiş gibi gelen, aşırı, müphem, kasvetli bir şey vardı..." (43)

Bu pasajın okunmadığını belirten Sénard savcının yalnızca "sonra, bir tek hareketle bütün elbiselerini bir anda yere düşürüyor" cümlesini gördüğünü ve bunun üzerine genel ahlâka bir

saldırının ortaya çıktığı kanısı ile bağırıldığını belirtmektedir. Sözlük yazarlarını savcının eline düşmekten tanrının korumasını dileyen Sénard tümceler yerine dine ve ahlâka bir saldırı oluşturan sözcüklerin bir listesinin yapılmasıyla hiç kimsenin mahkûmiyetten kurtulamayacağını açıklıyor (44).

Savcının ileri sürdüğü gibi Emma kışkırtıcı bir kadın olarak sürekli bir biçimde anlatılmış değildir. O duygulu bir yapıda ve dış etkilere açık genç bir kadındır. O kalbine ve düşüncesine hiç bir baştan çıkma çeşidi girmesi olanaksız yerlerde bulunmuştur (çiftlikte doğması, babasının işleriyle uğraşması v.b.) (45).

Din üzerindeki görüşlerini açıklayan avukata göre, Flaubert gerçek dinsel duyguyu değil, dini her türlü insan karakteriyle uzlaştırma amacını güden binbir çeşit şeye karşıdır (örneğin ticari amaçla yapılan küçük Tanrı heykelcikleri). Bu gibi cisimler özellikle genç kızların düşüncelerinde yer tutmakta ve onları bir düş evrenine itmektedir (47).

Savcının yapıtın genç kız ve kadınları kötülüğe itebileceğine ilişkin düşüncesine karşı çıkan Sénard, aksine Flaubert'in romanında genç kız ve kadınları uyarmayı amaçladığını bildiriyor (48). Savcının kışkırtma olarak nitelendirdiği bazı pasajları Bossuet'den (49) ve Massillon'dan (50) alan Flaubert'in nasıl olup ta mahkemeye çağrıldığını anlayamayan savunucu, ölüm sahnesinde kör adamın şarkı söylemesinin Goethe ve Shakespeare'de de görüldüğünü ve bu şarkının sonsuza giden bir kişiye artık sahip olamayacağı zevkleri veya kefareti ödeyemeyeceği hataları anımsattığını söylemektedir (51).

Romanda sürekli olarak kötü eğitim sözkonusu edilmekte ve yazar bize sormaktadır: kızlarının eğitimi için yapmak zorunda olduğun şeyi yaptın mı? Verdiğin dini eğitim onları yaşamın kasırgalarına karşı ayakta tutabilir mi? Onların mutluluğu için gerekli olanları yerine getirdin mi?

Savcının Emma'nın kendiliğinden ölümü seçtiği savına da karşı çıkan avukat acaba Emma yaşayabilir miydi? O mahkûm olmamış mıydı? Sonsuz bir utanç içine düşmemiş miydi? sorularını sorduktan sonra, bütün bu sorulara "evet" yanıtının verilmesi durumunda bu ölümün isteyerek bir ölüm olmadığını savunmaktadır (52).

III. KARAR

Mahkeme kararında ise yapıtın suçlandırılan bölümlerinin soyut olarak ve parça ele alınması durumunda inceliğin hoş görmeyeceği deyimler ve tabloların bulunduğunu ve bunların da yasal ve onurlu değerleri zedeleyici bir doğada olduğunu, romana yer alan kuramların toplumun temelini oluşturan kurumlar, gelenekler ve dinsel törenlere saygı duyguları ile bağdaşmadığına yer vermektedir. Karara göre edebiyatın ana amacı toplumdaki düzensizliği anlatarak kötülükten korku duygusunu insanlarda uyandırmaktan çok aklı yükselterek ve gelenekleri düzelterek usu süslemek ve yeniden yaratmaktır. Bu bakımdan mahkeme bu yapıtı, üzerinde önemle durarak eleştirmiştir. Yazarın ahlaki amacının bulunduğu ortamla uyumlayan eğitimin doğuracağı tehlikeye dikkati çekmek olduğunu kararında açıklayan mahkeme, ancak bu amacın ciddi bir dil ve dikkatle bütünlenmesi gerektiği kanısındadır. Kişilik ve çevre betimlemesi yapacağım diye Flaubert, güzeli ve iyiyi reddeden bir gerçekçiliğe varmıştır. Fakat üzerinde ciddi ve uzun bir biçimde çalışılan yapıtın suçlanan bölümleri romanın bütünü gözönüne alınca çok yer tutmamaktadır. Bu bölümler anlattıkları düşüncelerle yazarın çizmek istediği bütün kişiliklere uymalarına karşın, onun kişilikleri abartması sonucu bayağı bir gerçekçiliğe varmaktadır. Flaubert'in geleneklere ve dinsel ahlaka karşı saygısız olduğunu belirten mahkeme, onun amacının kışkırtıcı bölümler yazmak veya herkesin saygıyla benimsediği kuralları alay konusu yapmak istemediğini fakat yazının sanat gibi sadece şeklen saf olmasının yeterli olmadığını belirtmektedir.

Bu koşullar altında her üç sanığın kendilerine yüklenen suçları işledikleri yeter derecede kanıtlanamadığından mahkeme onları aklamakta ve yargılama giderlerinden de sorumlu tutmaktadır (53).

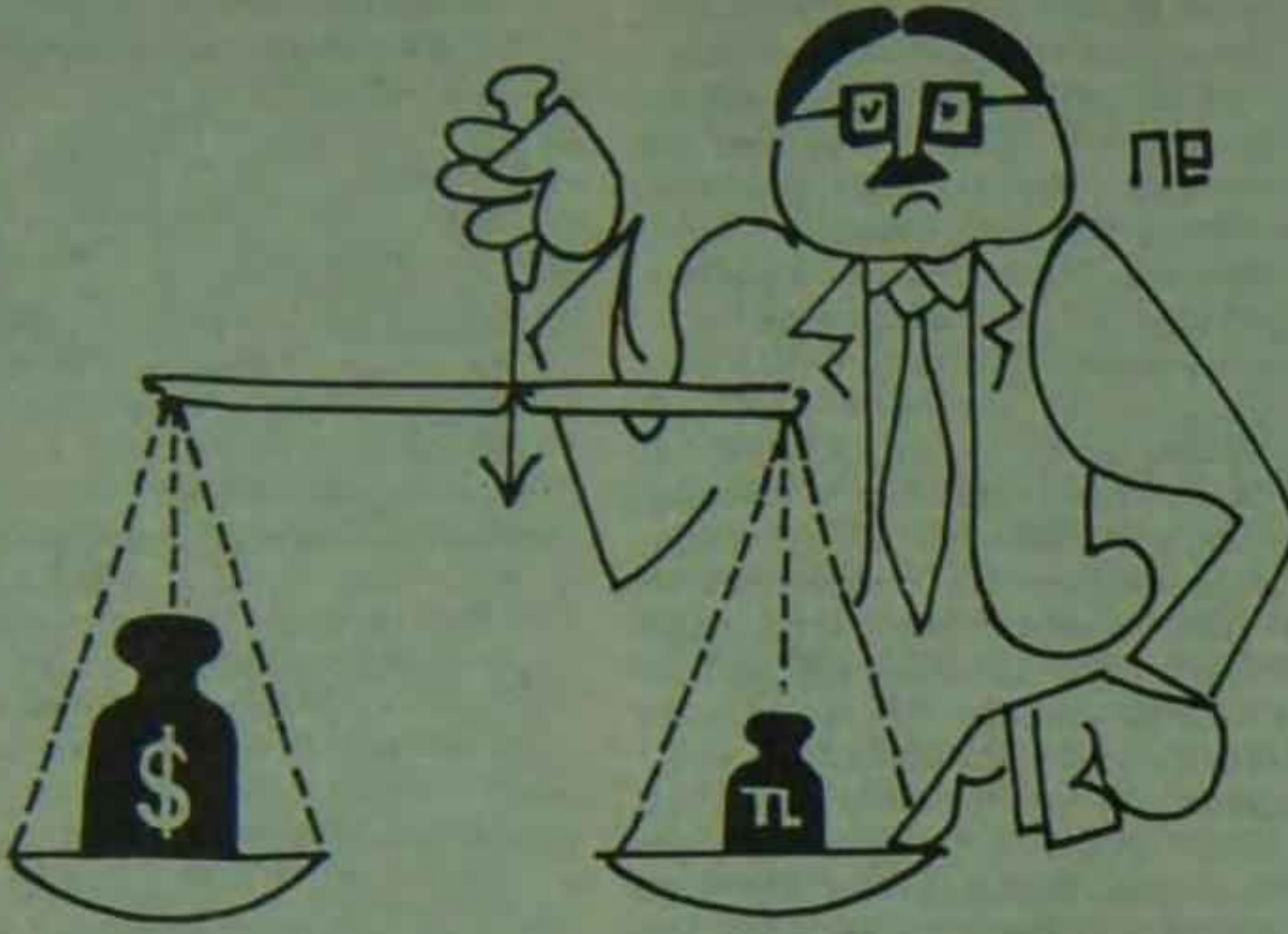
* * *

Savcının suçlamaları ve mahkemenin kararı "Madame Bovary"nin bugün dünya yazınında ulaşmış olduğu ayrıcalıklı yer gözönüne getirildiğinde oldukça anlamsız ve çağdışı kaldığı açıkça ortadadır. Suçlandırma ve kararın yazıldığı kağıtlar sararmış ve solmuş olarak dava dosyalarının içindedir. Flaubert'in "Madame Bovary"si ise hemen hemen her kitaplıkta yer almaktadır. Eğer burada savcının sözlerinden ve Flaubert'i yargılayan mahkemenin kararından söz etmek olanağını bulduysak bu ancak "Madame Bovary" sayesinde olmuştur yoksa o savcının ve yargıçların adlarını kim anımsardı ki...?

NÖTLER

- 1 Kasım 1879 da "Revue moderne et naturaliste" dergisinde yayınlanan "Une fille" ("Bir kız") adlı şiir.
- 2 Garçon, Maurice, La Justice contemporaine, 1870-1932, 5. bası, Paris 1933, s. 538.
- 3 Jolas, Paul, Gustave Flaubert, Madame Bovary, Extraits, Paris 1966, s. 12,

13. ayrıca bakınız; Dumesnil, Rene, Gustave Flaubert, L'homme et l'oeuvre avec des documents inedits, Paris 1932, s. 226
- 4 Réquisitoire, dans: Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Garnier Flammarion, Paris 1966, s. 369
- 5 Ibid., s. 370 ve devamı
- 6 Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Taşra adetleri, Çevirenler Nurullah Ataç- Sabri Esat Siyavuşgil, 2. Bası, İstanbul 1973, s. 50, Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Garnier Flammarion, Paris 1966, s. 71 (Fransızca Metin)
- 7 Flaubert, Türkçe Metin, s. 65, Fransızca Metin, s. 83
- 8 Réquisitoire, S. 374
- 9 Flaubert, Türkçe Metin, S. 70, Fransızca Metin, s. 86, 87. Aşağıda Türkçe Metin "TM" Fransızca Metin ise "FM" şeklinde gösterilecektir.
- 10 TM, s. 230, FM, s. 216
- 11 TM, s. 78, FM, s. 94
- 12 TM, s. 134, FM, s. 141
- 13 TM, s. 159, FM, s. 160
- 15 TM, s. 161, FM, s. 162
- 16 TM, s. 185, FM, s. 179
- 17 TM, s. 194-195, FM, s. 186
- 18 TM, s. 195, FM, s. 187
- 19 TM, s. 198, FM, s. 189
- 20 TM, s. 198-199, FM, s. 189
- 21 TM, s. 200, FM, s. 191
- 22 TM, s. 207-208, FM, s. 197-198
- 23 TM, s. 238, FM, s. 222
- 24 TM, s. 296, FM, s. 268
- 25 TM, s. 319-320, FM, s. 288-289
- 26 TM, s. 320-321, FM, s. 289
- 27 TM, s. 342, FM, s. 305
- 28 TM, s. 381, FM, s. 335
- 29 TM, s. 392, FM, s. 342-343
- 30 TM, s. 393, FM, s. 344
- 31 TM, s. 398, FM, s. 348
- 32 Réquisitoire, s. 385 ve devamı
- 33 Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Garnier Flammarion, Paris 1966, adli eserde Jacques Suffel'in önsözü, s. 21
- 34 Plaidoirie, dans: Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Garnier Flammarion, Paris 1966, s. 389
- 35 Ibid., s. 391
- 36 Ibid., s. 391
- 37 Ibid., s. 392
- 38 Ibid., s. 393
- 39 Ibid., s. 394
- 40 Ibid., s. 398
- 41 Prosper Mérimée Fransız romancısı, Paris'te 1805 yılında doğmuş, 1870 senesinde ise Cannes'da ölmüştür.
- 42 André Chénier Fransız şairi (1762-1794)
- 43 Plaidoirie, s. 402
- 44 TM, s. 342, FM, s. 305
- 45 Plaidoirie, s. 402
- 46 Ibid., s. 404
- 47 Ibid., s. 405-406
- 48 Ibid., s. 414
- 49 Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704) Fransız hatibi
- 50 Jean-Baptiste Massillon (1663-1742) Fransız vaizi
- 51 Plaidoirie, s. 420 ve devamı
- 52 Ibid., s. 434
- 53 Jugement, dans: Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Garnier Flammarion, Paris 1966, s. 439 ve devamı



BUNALIM GELİR DAĞILIMI İŞSİZLİK

Sadun AREN

Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik bunalımın temelinde ödemeler dengesi açığı, diğer bir deyişle döviz kıtlığı yatmaktadır. Gerçekten, Türkiye'nin kendi döviz kazançları, cari ekonomik faaliyet (yani milli gelir) düzeyini sürdürürebilmek için gerekli olan dışalım girdilerini karşılamaya yetmemekte ve aradaki fark borçlanılarak kapatılmaktadır. 1947'den beri süregelen bu durum sonucu dış borçlarımız 20 milyar doların üstüne çıkmış ve bunların yalnız yıllık faiz ödemeleri bile tasınması güç bir yük haline gelmiştir. Böylece ülkemiz bir süredir borçlarını ödemek için borçlanmak gibi bir kısır döngünün içine düşmüş bulunmaktadır.

Bu durumda elverişli koşullarla kredi bulmanın da güçleşeceği açıktır. Nitekim, 1977, 1978 ve 1979 yıllarında DÇM (döviz çevrilebilir mevduat) gibi kısa vadeli,

yüksek faizli ve düzensiz borçlanmalarla ülke için zorunlu dışalım yürütülebilmıştır. IMF, Dünya Bankası ve AET-OECD ülkelerinden uygun koşullu muntazam krediler ve borç ertelemeleri ancak 24 Ocak 1980 kararlarından sonra gerçekleştirilebilmiştir. Ancak, IMF'nin bu konudaki temel ekonomik koşulu, bu tür kredi gereksiniminin azalması ve giderek ortadan kalkmasıdır. Bundan ötürüdür ki, 24 Ocak 1980'de başlatılan İstikrar Programının asıl amacı enflasyonu önlemekten çok ödemeler dengesi açığını azaltmaktır. Buna göre, uygulanmakta olan istikrar programının başarısı da, aynı biçimde, enflasyon hızının azaltılması ile değil, ödemeler dengesi açığının kapatılması ile ölçülecek demektir.

Uygulanmakta olan istikrar programında ödemeler dengesi açığını azaltmayı amaçlayan iki grup önlem bulunmaktadır. Birinci

grupta ülkenin dışalım gereksinimini azaltmayı amaçlayan önlemler yer almıştır. Bunlar, aynı zamanda enflasyonu yavaşlatmayı da amaçlayan, çeşitli talep kısıcı önlemlerdir. Ücretlerin, maaşların ve taban fiyatlarının düşük tutulması, yatırımların kısılanması ve faiz hadlerinin yükseltilmesi gibi önlemler bu gruba girerler. Bu talep kısıcı önlemler, milli gelirin azalması, yani ekonomik faaliyet hacminin daralması sonucunu vereceğinden, buna koşut olarak ekonominin dışalım gereksinimi de kendiliğinden azalacaktır. İkinci grupta ülkenin döviz kazancını artırıcı önlemler yer almıştır. Bunlar, ekonomik faaliyet hacminin genişlemesi sonucunu da veren, dışsatımı, turizmi ve işçi döviz girdilerini özendirici çeşitli önlemlerdir. Bu önlemlerin başında sürekli yapılan devaluasyonlar gelmektedir. (Devaluasyonun ayrıca talep kısıcı etkisi de vardır.) Demek oluyor ki, bir taraftan döviz giderleri kısılarak, diğer taraftan da çeşitli döviz kazançları artırılarak ödemeler dengesindeki açıklar kapatılmak istenmektedir.

Eldeki eksik bilgilerle bu konuda ne kadar başarı kazanıldığı hususunda şimdilik kesin bir yargıda bulunmak olanağı yoktur. Bunun için yılın tamamlanmasını ve tüm bilgilerin yayınlanmasını beklemek gerekir. Ancak sadece 9 aylık dışalım ve dışsatım rakamlarına bakarak diyebiliriz ki, dışsatımdaki büyük oransal artışa rağmen, mutlak olarak dışalımdaki artış daha fazla olduğu için, ticaret açığımız geçen yılın aynı dönemine göre azalmamış, tersine bir miktar artmıştır.

Eğer bu yıl cari işlemler dengesi açığı azalmazsa, hele artarsa, istikrar programındaki ekonomik faaliyet hacmini daraltıcı önlemlerin daha büyük bir şiddetle uygulanması gerekeceği açıktır. İzlenmekte olan liberal istikrar programı içinde kalındığı sürece bunun böyle olacağından şüphe etmemek gerekir. Diğer bir deyişle, önümüzdeki dönemde, beklenmedik olumlu gelişmeler olmazsa, ekonomik faaliyet hacminin daha da daralması, sıkıntıların artması ve vatandaşların, özellikle emekçi sınıf ve tabakaların, yeni özverilere katlanmak zorunda kalmaları olasılığı büyüktür.

Durum böyle olunca, açıktır ki, dikkatler gelir dağılımı üzerinde daha çok yoğunlaşacak ve gelir dağılımı ile ilgili sorunlar toplumsal yaşamda ön plana çıkacaklardır. Çünkü bir ülkenin gelir dağılımındaki adaletsizlikler, ekonomi büyürken ve herkesin geliri artarken fazla göze batmadığı ve önemsenmediği halde, ekonomi daralırken ve herkesin geliri azalırken bunun tam tersi olmakta, bu sefer de gereğinden fazla göze batmakta ve önemsenmektedir. Diğer bir biçimde ifade etmek gerekirse, insanlar külfetin paylaşılmasında, nimetin paylaşılmasından daha fazla titiz olurlar, başkalarının da olmasını isterler. Kaldı ki, bilindiği gibi, ekonomi daralırken gelir dağılımında var olan adaletsizlik üstelik daha da kötüleşir. Bazı kimselerin durumları fazla değişmediği halde, bazıları (işsiz kalan işçiler, sermayelerini yitiren küçük esnaf ve zanaatkarlar) gelirlerini tümüyle kaybetmiş olabilirler.

Demek oluyor ki, ekonomik bunalım dönemlerinde toplum olarak nasıl olsa bir kayba uğranılacağına göre, hiç değilse bu kaybın bireyler arasında adaletli bir biçimde dağıtılması gözetilmesi ve sağlanmalıdır. Aksi halde aynı bir bunalım, toplum için ve özellikle çeşitli emekçi sınıf ve tabakalar için, gereğinden çok daha ağır ve acılı olur.

Gelir dağılımını düzeltmenin bir yöntemi, ücretleri, maaşları, taban fiyatlarını, uğranılmış olan kayıplara göre, çeşitli oranlarda yükseltmek ve vergilerde de uygun değişiklikler yapmaktır. Böylece sonuç olarak, çeşitli sınıf ve tabakalara mensup olan bireylerin parasal gelirlerinde (sosyal adalete uygun) değişiklikler yapılmış olur. Kişilerin gelir düzeylerinin belirlenmesinde en önemli ve en görünür öge, ellerine geçen parasal gelirleridir. Bu nedenle insanlar, parasal gelirlerindeki değişmelere özellikle azalmalara karşı, çok duyarlıdırlar. Gelir dağılımı konusundaki mücadelenin bu parasal geliri belirleyen ögeler üzerinde cereyan etmesinin nedeni de budur.

Oysa biliyoruz ki, parasal gelirler enflasyon ve diğer fiyat hareketleri yüzünden sürekli olarak gerçek değer kaybına uğrayabilmektedir. Örneğin kiralara yük-

selmesi kirada oturanları, ilaç fiyatlarının yükselmesi hastaları, yaşlıları özel olarak etkilemektedir. Ayrıca, gene biliyoruz ki, eğitim, sağlık, konut gibi bazı temel gereksinimlerin herkes için mutlaka ve eşit bir biçimde karşılanması gerekir. Bunlara her türlü sosyal güvenlik hizmetlerini de ekleyebiliriz. Bu temel gereksinimler insanların refah düzeylerinin de temel öğeleridirler. Fakat her nedense, gelir dağılımı söz konusu oldukça yeterince dikkate alınmazlar. Oysa bir toplumdaki parasal gelir dağılımının, ancak bu temel gereksinimler karşılanmışlarsa, geçerli bir anlam ifade edeceği açıktır.

İşte bu nedenlerle, gelir dağılımını düzeltmek söz konusu olunca, yalnız parasal gelir dağılımı üzerinde durmakla yetinilmemeli, bunun, yukarıda sözünü ettiğimiz temel insan gereksinimlerinin doğrudan (aynen, yani mal ve hizmet olarak) karşılanması yolu ile desteklenmesi ve tamamlanmasına da özel özen gösterilmelidir. Gerçekten, herkesin, eğitim görebilmesi, hastalandığı zaman bakılması, bir iş sahibi olması ve uygun koşullarla bir konutta oturabilmesi toplumun güvencesi altına alınmışsa, bunlar o ülkenin vatandaşları için artık fiyat dalgalanmaları ile ellerinden geri alınmayacak kesin kazanımlar olurlar. Bundan ötürüdür ki, gelir dağılımı konusunda bu tür önlemlerin özel bir önemi vardır.

Demek oluyor ki, okul ve hastahanelerin çoğaltılması, öğretmen ve sağlık personeli sayılarının artırılması, konut yapımına hız verilmesi önümüzdeki dönemin ve bütçelerin öncelikli konularıdır. Ayrıca gene bu dönemde sosyal güvenlik önlemlerinin kapsam ve içeriği de geliştirilmelidir. Bu son konuda karşımızda dikilmiş duran en önemli sorun işsizliktir.

Bilindiği gibi işsizlik sadece şu sıralarda değil, fakat öteden beri ülkemizin başta gelen sorunlarından biridir. Yıllardan beri izlenmekte olan kapitalist ekonomi politikası, yeni açtığı iş sahalarından fazla insanı işinden ettiği için, üstelik artmakta da olan nüfusumuza tam istihdam sağlanamamış ve işsizlik her yıl büyüyerek artmıştır. Bu nedenle, kapitalist gelişmenin hızlanmış olduğu

1950'yi izleyen yıllarda işsizlik daha da yoğunlaşmıştır. Nitekim bu dönemde köylerden kentlere doğru olan göçün hızlandığını ve kentlerde işsiz, yarı-işsiz büyük kitlelerin biriktiğini görüyoruz.

Bu dönemde yurt dışına 1 milyona yakın işçi gönderilmiş olması kuşkusuz işsizliğin basıncını bir ölçüde hafifletmiştir. Ancak 1974'ten sonra Batı Avrupa ülkelerinde de bunalımın yoğunlaşması üzerine, bu ülkeler kapılarını işçilerimize kapatmışlardır. Arap ülkelerine doğru başlayan yeni işçi akımı ise bu kaybı karşılayacak büyüklükte değildir. Bu nedenle ülkedeki işsizlik gene hızla artmaya başlamıştır. Gelişmeler böyle iken, bunun üzerine bir de ekonomik faaliyet hacmini daraltan 24 Ocak kararları gelince, işsizlik daha da yoğunlaşmış ve ülkenin bir numaralı sorunu halini almıştır. Üstelik, 24 Ocak kararlarının neden olduğu işsizlik, eskiden iş sahibi olanların bu işlerini kaybetmeleri biçiminde olduğu için, ülkenin ötedenberi alışkın olduğu, gizli işsizlikten ya da yarı-işsizlikten daha ağır ve acil çözüm isteyen bir durum da yaratmıştır. Oysa buna karşılık ülkede bir işsizlik sigortası yoktur. Bu durumda, açıktır ki, işini kaybedenlerin imdadına koşacak bir işsizlik sigortası kurulması günümüzün en acil, en öncelikli işidir.

Kuşku yoktur ki, işsizliğe karşı asıl önlem yeni iş sahalarının açılması, daha doğrusu istihdam olanaklarının genişletilmesidir. Bunu ekonominin kendi doğal işleyişinden beklemenin söz konusu bile olmayacağı açıktır. Çünkü sorunu bizzat bu işleyiş yaratmıştır. Bu nedenle, istihdam sorununun ayrıca ele alınması ve bazan izlenen politikayla çatışabilen özel önlemler alınması zorunludur. Bu önlemlerden birisi, haftalık ve yıllık tatillerin artırılması ve günlük çalışma sürelerinin kısaltılması yolu ile, var olan iş hacmini daha çok insana dağıtmak olabilir. Diğer bir önlem de, ağaçlandıрма, teraslama, bataklık kurutma, yol yapma gibi bayındırlık faaliyetlerini genişleterek buralarda yeni iş olanakları yaratmaktır. Ancak ne var ki, bu her iki önlem de, uygulanabilmek için, devlet müdahalesine ve plancılığa en az bir ölçüde de olsa, inanmayı ve güvenmeyi gerektirir.

TÜRKİYE 2. İKTİSAT KONGRESİ

Ayhan BAŞARAN



Türkiye 2. İktisat Kongresi (1) ekonomik bunalımın monetarist önlemlerle aşılmaya çalışıldığı, serbest piyasa ekonomisi kurallarının (ücrete ilişkin olanları dışında) engelsiz ve kısıtlamasız uygulandığı bir dönemde toplandı.

1970'li yılların başında yoğunlaşmaya başlayan ekonomik bunalımın dışa bağımlı, çarpık, işsizlik sorununu boyutlandıran sanayileşmeden kaynaklandığı yolundaki görüşler reddedilerek, varolan yapıyı daha verimli ve rasyonel çalıştıracağı varsayılan, toplumsal sonuçlarını gözardı ederek enflasyonla savaşımı biricik amaç gören bir ekonomik politika benimsendi.

24 Ocak 1980'de uygulanmaya konan bu model çok değişik çevrelerce, çok değişik açılarda eleştirilmektedir.

Özellikle küçük ve orta büyüklükteki işletmelerin ayakta kalmalarının zorlaşması, bunların el değiştirmesi gibi olgular sanayiciler arasında derin görüş ayrılıklarına yol açmıştır. (Merkez Bankası Başkan Yardımcısı Yavuz Canevi, 2. İktisat Kongresinde bu konu ile ilgili ilginç bir öneride bulundu: Ayakta kalamayan, işletmesini satsın!) Ayrıca iç talebin düşmesi, kredilerin pahalalanması bir bölüm işletmeyi oldukça sıkıntılı konumlara getirmiştir. Çiftçiler ise tarımsal girdi fiyatlarındaki yüksek oranlı artışlardan, taban fiyat politikasından, tarımda uygulanan vergileme yönteminden yakınmaktadır. İşsizliğin ürkütücü boyutlara varması, maaş-ücret geliri ile geçinenlerin yaşam düzeylerinin aşağıya çekilmesi de modele yöneltilen eleştirilerin değişik kaynaklarını oluşturuyor.

Kongre böyle bir ortamda toplandı.

"Tertip Heyeti"nin anlatımıyla "çeşitli toplum menfaatlerini teşkil eden ve savunan teşkilatlanmaların" görüşlerini serbestçe ortaya koyabileceği beklentisi; "Türkiye'nin uzun vadeli geleceğine dönük istikrarlı bir düzenin ve sosyal barışın tesisi için (...) ortak bir görüşün oluşturulmasına katkı sağlamak" (2) amacının yüklediği önemli işlev ve tarihsel görev de kongreyi bütün dikkatlerin odağı yapmıştır.

Beklentiler, 24 Ocak'tan beri gazete sütunlarına tek yanlı yansıtılmaya çalışılan görüşlerin, çeşitli toplantılarda dile getirilen eleştirilerin, önerilerin kongrede topluca ortaya konulabileceği, karşılıklı tartışılabilmesi, ulaşılabilen ortak noktalarda da kararlara varılabileceği yolunda idi.

Bu amacın ne derece gerçekleştiğini, kamuoyu beklentilerine ne derece

yanıt verilebildiğini araştırıp tartışma-
dan önce kongrenin hazırlık çalışmaları
ve çalışma yöntemi üzerine, 1. İktisat
Kongresi ile karşılaştırmalı kısa bir
açıklama yararlı olacaktır.

1. İKTİSAT KONGRESİ'NİN ÇALIŞMA YÖNTEMİ

17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri
arasında toplanan 1. İktisat Kongresi
çalışmalarını Genel Kurul ve komisyon
çalışmaları olmak üzere iki bölümde
yürütmüştür. Genel Kurul'un ilk top-
lantısında Kongre Başkanlık Divanı ile
Ticaret, Ziraat, Sanayi ve İşçi grupları-
nı çalışmalarını yönetecek Divanlar
seçilmiştir.

18 Şubattan itibaren, "İktisat
amirleri" adı verilen Ticaret, Ziraat,
Sanayi ve İşçi grupları ayrı salonlarda
ayrı ayrı toplanarak Genel Kurul'a
sunacakları kendi "İktisat Esasları"nı
hazırlamaya başladılar. Grupların bu
çalışmaları bir hafta sürmüştür.

25 Şubat'tan sonra Genel Kurul
"İktisat amirleri"nin Kongreye sundu-
ğu bildirileri görüşmeye başlamıştır.

Genel Kurul salonunda her grup
kendilerine ayrılan yerlere oturmuştur.

Bildirilerin tartışılmasından sonra
her madde, hatta maddelerin her
fıkrası grupların ayrı ayrı oyuna
sunulmuştur. (3). Örneğin İşçi Grubu-
nun İktisat esaslarının 6. maddesinin
"8 saat çalışan bir işçinin gece dahi
çalıştırılmasına mecburiyet hasıl oldu-
ğu takdirde yalnız 4 saat çalıştırılacak
ve tam gündelik alacak" fıkrası
oybirliğiyle kabul edilmiş, "yalnız gece
çalıştırılan işçiler gündüz işçisi gibi 8
saat çalışır, fakat iki kat gündelik alır"
ilkesini içeren 2 nci fıkrasını diğer üç
grup reddetmiş, işçiler ise fıkranın
kabulünde ısrar etmişlerdir (4).

İktisat amirlerinin sunduğu 4 bildi-
ri Genel Kurulda 9 gün tartışılmıştır.
Her grubun İktisat Esasları, Genel
Kurulun görüş ve oyundan geçirilmiş-
tir.

2. İKTİSAT KONGRESİNİN HAZIRLANMASI

"Ticaret Bakanlığı; Ege Üniversi-
tesi İktisat Fakültesi; Türkiye Ticaret
Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret
Borsaları Birliği tarafından başlatılan
ilk hazırlık çalışmaları (...) Başbakan
Yardımcısı Turgut Özal Başkanlığında
kurulan 2. Türkiye İktisat Kongresi
Tertip Komisyonu tarafından olgunlaş-
tırılmıştır" (5). Tertip Heyeti 19 kişiden
oluşmaktadır (6). "Kongre Sekreteryalı-
ğını DPT Müsteşarlığı yürütmüştür"
(7). "Tertip Heyeti" kendi içinde Prof.
Dr. Nevzat Yalçıntaş'ın başkanlığında
12 kişilik "Bilimsel Teknik Komite" ile
6 kişiden oluşan "Mali İşler Komitesi"
ni seçmiştir (8).

"Kongre Tertip Heyeti", Kongreye
sunulacak bildirilerde arıyacağı niteliği
saptamış, gönderilecek bildirilerin
kongreye sunulmasını kabul veya red-
detmeye kendini yetkili kılmıştır (9).

Heyet 17 kuruluşla 25 Fakülte ve
Akademiye bildiri göndermesi için
çağrıda bulunmuştur (9).

Yalçıntaş'ın açıklamasına göre bu
kuruluşlar aracılığıyla gönderilen 400'e
yakın bildirden 195'inin Kongreye
sunulmasına, 55'inin "Fikri katkıların-
dan yararlanmak üzere" yalnızca basıl-
masına karar verilmiştir (10). Böylece
150'ye yakın bildiri Tertip Heyetince
reddedilmiş olmaktadır.

Bu kuruluşlardan ve öğretim ku-
rumlarından Kongreye 1500 dolayında
delege çağırılmıştır.

2. İKTİSAT KONGRESİNİN ÇALIŞMA YÖNTEMİ

Bütün delegelerin katılımıyla yapı-
lan açılış ve kapanış oturumları dışında
Kongre, 7 komisyon halinde çalıştı.
Bunlar sırası ile Kalkınma Politikası;
Dış Ekonomik İlişkiler; Sosyal Gelişme
ve İstihdam; Alt Yapı Enerji ve
Ulaştırma; Tarım; Sanayi; İç Ticaret ve
Hizmetler komisyonlarıdır.

1500 delegenin komisyonlara dağı-
lımı Kongre öncesi yapılmıştır.

Her komisyonu 5 kişilik bir divan
yönetmiştir. Komisyon Başkanlık di-
vanlarının kimlerden oluşacağı "Tertip
Heyeti" ince önceden saptanmış, dele-
geler üyesi oldukları komisyonların
başkanlık divanlarını basılı program-
dan öğrenmişlerdir.

7 komisyonda 66 konuda 199
bildiri görüşüldü. Komisyonlar 3,5
günde 22 saat 30 dakika çalıştılar.
Komisyon çalışmaları bildirilerin özet-
lenmesi ve sonra tartışmaya açılması
biçiminde yapıldı. Söz alan delegelere
görüşlerini belirtmek için 3-5 dakika
arasında süre verildi.

Delegeler asıl görevli oldukları
komisyonun dışındaki komisyonlarda
da tartışmaları katılabilirler.

Bildiri özetleri ve tartışmalar banda
alındı.

7 Kasım'da kapanış oturumunda
program gereğince raportörlerin hazır-
ladıkları Komisyon raporlarının okun-
masından sonra Prof. Dr. Nevzat Yal-
cıntaş "Sonuç Tebliği" adı verilen bir
bildiri sundu.

BAZI SAPTAMALAR

2. İktisat Kongresinin herhangi bir
bilimsel kongre ya da toplantıdan farklı
olabilmesi için her kesimin ekonomik-
toplumsal politikalara ve hedeflere
ilişkin görüşlerini, önerilerini topluca
ortaya koyan tek bir bildiri sunması
gerekirdi. 1. İktisat Kongresi'nde bu
yöntem izlenmiştir.

Bu yaklaşım bildirilerin kişiler
adına değil kesimler adına verilmesini
gerektirir. Böylece, her kesimin kendi
içindeki görüş ayrılıklarını ve çelişkileri
en alt düzeye indirecek bir ekonomik
programı benimsemesi de sağlanmış
olurdu. Kuşkusuz bu yaklaşım Türki-
ye'nin ekonomik ve toplumsal yapısını
daha gerçekçi, daha sağlıklı yansıtır.
Ayrıca, kongrede 5 bildiri tartışılacağı

için ayrıntılara inebilen kapsamlı bir
tartışma olanağı da doğabilecekti.

Bildirilerin yalnız "İktisat amirleri"
nce verilmesinin bilim adamlarının
görüş belirtememesi gibi bir sakınca
doğurabileceği ileri sürülebilir. Ancak,
her kesimin bildirisini hazırlarken
bilim adamlarının yardım ve katkıla-
rından yararlanabileceği düşünülürse
böyle bir sakıncanın özde büyük bir
eksiklik yaratmayacağı ortaya çıkar.
(Nitekim 2. İktisat Kongresi'nde Tica-
ret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret
Borsaları Birliği ile Bankalar Birliği
aracılığıyla verilen bildirilerin önemli
sayılabilecek bir bölümünü çeşitli
üniversitelerimizden bilim adamlarımız
sunmuştur.)

Komisyonlarda okunan 199 bildi-
rinin kesimler arası dağılımı da oldukça
ilginçtir. Kongre'de Bakanlıklar ve
diğer kamu kuruluşlar aracılığıyla 75,
Ticaret ve Sanayi Odalarıyla Bankalar
Birliği aracılığıyla 55, Fakülteler ve
Akademiler aracılığıyla 46, Ziraat
Odaları Birliği aracılığıyla 13, TÜRK-İŞ
aracılığıyla 7, Esnaf ve Zanaatkarlar
Konfederasyonu aracılığıyla 3 bildiri
sunulmuştur. Sayılar bazı toplumsal
kesimlerin kongreye bildiri gönderme
konusunda isteksiz davrandıklarını
göstermektedir.

Bu durum bazı komisyonlarda
daha da dikkat çekicidir. İstihdam
sorununun, yurt dışında çalışan işçile-
rin sorunlarını, işçi-işveren ilişkilerinde
yeni düzenlemelerin görüşüldüğü 3
no'lu komisyonda tartışılan 42 bildiri
içinde TÜRK-İŞ aracılığıyla sunulan
bildiri sayısı yalnızca 2'dir.

Bildirilerin kesimler arası dengesiz
dağılımı kongrenin ağırlığını bildiriler-
den çok tartışmalara kaydırmaktadır.

Komisyon çalışmalarının 20 saatte
bitirilmesi zorunluluğu, tartışmaların
çok sınırlı süreler içinde yapılması
sonucunu doğurmuştur. Her komisyo-
na ortalama 210 delege düştüğü ve her
komisyonda ortalama 28 bildiri okun-
duğu dikkate alındığında kongrenin
delegeler açısından bir "zaman darbo-
ğazı" halinde geçtiğini söylemek yanlış
olmaz. Ayrıca Komisyon Başkanları-
nın zaman zaman söz kesmeye kadar
varabilen müdahaleleri (11), bir kısım
delegeleri konuşurken sözcük seçmek
için daha da dikkatli davranmaya
zorladığından ayrıca zaman yitirilme-
sine yol açmıştır.

Tartışmaların yalnızca banda alın-
ması ve kongrede hiçbir oylama
yapılmaması, 1. İktisat Kongre'sinin
tersine, 2. İktisat Kongresi kararların-
dan söz etmeyi olanaksızlaştırmıştır.

Herhalde bu yüzden kongrenin son
günü raportörlerce sunulan komisyon
raporlarının hangi görüş ve eğilimleri
dayanak aldığı kongre kulisinde tartış-
malara yol açmıştır. Kongrenin Sayın
Başkanının, (Programda "komisyon
raporları" ibaresi geçtiği halde) oku-

nanların rapor değil ön rapor olduğunu, asıl raporların 2 ay sonra yayınlanacağını ifade etmiş olmasını bu tartışmalara bağlamak olası.

KONGRE DEĞİŞİK AÇILARDAN DEĞERLENDİRİLİYOR

Bir oylamaya gidilmeyip, bir karar çıkmadığından kongre aykırı görüşlerle değerlendirilebilmektedir. Örneğin 6 No'lu komisyonun başkanlığını yapan Ege Sanayi Odası Başkanı Şinasi Ertan "24 Ocak kararları bu kongrede ittifakla ibra edilmiştir" (12) diyebilirken, 3 No'lu komisyon delegeşi, Yol-İş Federasyonu Başkanı Muzaffer Saraç "Sendikaların 24 Ocak kararlarını onaylamasının benimsemesinin bu kararların ekonomik ve sosyal açıdan doğurduğu sonuçlar itibarıyla olanaksız" olduğunu, "bu doğrultudaki görüşlerin komisyon çalışmaları sırasında açıklandığını" (13) ifade etmektedir.

Bu konuda bir örnek daha vermek istiyorum: DPT müsteşarı bildirisinde KİT'ler konusunda "bu varlıkları (KİT'leri) aşırı muhafazakâr bir tutum içerisinde her ne pahasına olursa olsun kamu elinde tutma gayretinin faturası oldukça yüksektir. (...) kamu sektörü, özel sektörün rahatlıkla başarabileceği sahalara (...) girmiş ise çekilmeli" ifadesiyle (14) bazı KİT'lerin özel sektöre devrini önerirken, işçi temsilcisi Mustafa Ulu aynı konuda şunları söylüyor: "kârlı ve verimli olmayacak işletmeleri özel sektörün devralması mümkün olmadığına göre, sadece kârlı ve verimli olacak kamu işletmelerini özel teşebbüse devredecek bir idare de bu hareketinin hesabını ne bu dünyada ne de öbür dünyada verebilir" (15). Kongreye sunulan bildiriler, sanayicilerin kendi aralarında görüş birliği, (Şinasi Ertan'ın anlatımıyla "ittifak") sağlayamadıklarını göstermektedir. Örneğin Eskişehir Sanayi Odasından Mes'ut Erez faiz politikasına ilişkin bildirisinde "kıt kaynakların kalkınmanın gerektirdiği öncelikli alanlara yönlendirilmesi için planlar yapıp uygularken, tasarrufların piyasa koşullarına göre toplanıp dağıtılmasını" savunmasının olanaksızlığını belirterek 24 Ocak kararlarının bildirisinin konu alanıyla ilgili yanına karşı çıkmaktadır. (16)

Bu örnekler çoğaltılabilir.

Bu görüşleri bir raporda uzlaştırmanın olanaksızlığı ortadadır.

Bazı raporların bazı bölümleri ile Prof.Dr.Nevzat Yalçıntaş'ın programda olmadığı halde kongrenin kapanış oturumunda okuduğu sonuç bildirisi arasında çelişkiler vardır. Örneğin Kalkınma Politikası Komisyon'unun "ön raporu"nda "Türkiye'nin kendi şartlarına uygun ulusal bir karma ekonomi sistemi uygulamasının zorunlu olduğu genel kabul görmüştür. İktisadi kalkınmanın başarısı ancak etkin bir devlet yönetimi ile mümkün-

dür. (...) Türkiye'de uygulanan karma ekonomi düzeni içinde devlet ekonomik hayata müdahale etmeye devam edecektir." (17) dendiği halde, Yalçıntaş'ın sunduğu sonuç bildirisinde bunun tam tersi bir görüşe yer verilmiştir: "...ferdi teşebbüs gücünün geniş ölçüde yatırım yapabildiği ve serbest rekabet şartlarının sağlandığı alanlarda devlet, kendi yatırım kaynaklarını harcamamalıdır. Türkiye bugün ulaştığı iktisadi seviyeler ve içinde bulunduğumuz şartlar karşısında devlet yatırımlarını, iktisadi ve sosyal alt yapının tamamlanması ve modernleştirilmesiyle hayati önem taşıyan büyük projelere tahsis etmelidir" (17).

Sosyal gelişme ve İstihdam Komisyonu ön raporunun Sosyal Güvenliğin Etkinleştirilmesi bölümünde "...sosyal refah ve sosyal güvenlik hedef, bütün nüfusa ve özel ilgiye muhtaç gruplara hizmet götürmektir. Bunun için şimdiye kadar izlenen politikadan farklı daha ileri ve dinamik çözüm yollarına ihtiyaç vardır." (17) denilirken Yalçıntaş'ın sunduğu sonuç bildirisi aynı konuda "sosyal haklar genişletilirken ekonominin genel imkanları gözönünde bulundurulmalıdır." (17) ifadesine yer vermiştir.

Ön raporlarla "sonuç bildirisi" arasında görülen bu aykırılıklar ister istemez akla şu soruyu getiriyor: Görüşleriyle çakışmadığı noktalarda komisyon ön raporlarını "düzeltmek" için mi, programda olmadığı halde "Türkiye 2. İktisat Kongresi Sonuç Bildirisi" gibi iddialı bir başlıkla son dakikada Prof. Dr. Yalçıntaş bir bildiri sundu?

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkiye 2. İktisat Kongresi basında ve TRT'de yansıtıldığının tersine son derece canlı, diri geçti; ilginç tartışmalara sahne oldu. Her konuda en az 10-15 delege, çok sınırlı bir süre içinde de olsa bildiriler üzerine görüşlerini söylediler, önerilerde bulundular. İzleyebildiğim tartışmalarda tartışmacılar bildirileri can alıcı yanlarından eleştirdiler. Tartışmaların neden basında yer almadığı konusu ise, bu yazının sınırları dışında.

Burada bir noktayı belirtmekte yarar var: İleride 2. İktisat Kongresi üzerinde araştırma yapacaklar, kongreyi yalnızca tebliğlerden ve basında çıkan haber ve yorumlardan izlerlerse, kongrenin ancak pek az bölümünü incelemiş olacaklardır. Kongrenin en önemli bölümü henüz gün ışığına çıkmamıştır.

Bu noktada kongreye katılan delegelere, izlenimlerini yazmak, kongre kulisinde yaşadıklarını aktarmak gibi önemli bir görev düşüyor. Ayrıca "Kongre Tertip Heyeti"nce reddedilen bildiriler de, hazırlayıcılarınca yayınlanırsa önemli bir eksik tamamlanmış olacak.

Asıl görev ve sorumluluğun tertip heyetine düştüğü ise tartışılmaz. Bana göre "Tertip Heyeti"nin tek görevi var: Kongre zabıtlarını bantlardan çözdürerek olduğu gibi yayınlamak. Kuşkusuz "Tertip Heyeti" bantlar yazıya geçirilirken çok titiz davranılması, hiçbir sözcüğün atlanmaması için görevlilere gerekli uyarıyı yapacaktır.

Zira bu gerçekten tarihsel önemi olan bir kongredir.

NOTLAR

(1) Kongrenin resmi adı "2. Türkiye İktisat Kongresi'dir. Özel bir amaç güdülmemiş ise bu ad anlatım amacı açısından dilbilgisi kurallarına aykırıdır. Doğrusu, Türkiye 2. İktisat Kongresi'dir.

(2) 2. Türkiye İktisat Kongresi, Program, İstiklâl Mat., İzmir, 1981, s.7

(3) Gündüz Ökçün, Türkiye İktisat Kongresi, 1923-İzmir, Ank. 1971, s.296-323

(4) Ökçün, age, s. 431

(5) 2. Türkiye İktisat Kongresi Komisyon Tebliğleri kitaplarının önsözü,

(6) Tertip Heyeti şu kişilerden oluşmaktadır. Başbakan Yardımcısı Turgut Özal, DPT Müsteşarı Yıldırım Aktürk, Doç.Dr.Gürhan Çelebican, DPT müşaviri Mehmet Dülger, MGK Ekonomik ve Mali İşler Daire Bşk.Dz.Kur.Alb.Tanju Erdem, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Müsteşarı Mehmet Gölhan, Başbakanlık Müsteşar Yardımcısı Kemal Girgin, Ticaret Bakanlığı Müsteşarı Dr.İsmail Heral, Maliye Bakanlığı Müsteşarı Ertuğrul Kumcuoğlu, Ziraat Odaları Birliği Bşk. Osman Özbek, Türk-İş Eğitim Sekreteri Kaya Özdemir, Ticaret ve Sanayi Odaları Birliği Genel Sekreteri Doç.Dr.Mehmet Sağlam, Ege Üni.İktisat Fakültesi Dekanı Prof.Dr.Fikret Sönmez, Esnaf ve Sanatkar Kon.Bşk. Hüsamettin Tiyenşan, Prof.Dr.İsmail Türk, Prof.Dr.Yüksel Ülken, Prof.Dr. Nevzat Yalçıntaş, Ticaret ve Sanayi Odalar Bşk. Mehmet Yazar.

(7) 2. Türkiye İktisat Kongresi Programı, s. 43.

(8) agp, s. 42.

(9) DPT Müsteşarlığı'nın 18.5.1981 tarihli genelgesi.

(10) Nevzat Yalçıntaş, Banka ve Ekonomik Yorumlar Dergisi, Kasım 1981, s. 10.

(11) Günaydın Gazetesi, 5.11.1981.

(12) Rapor Gazetesi, 14.11.1981.

(13) Cumhuriyet Gazetesi, 11.11.1981.

(14) Yıldırım Aktürk, Kalkınma Politikası Komisyonu Tebliği, Teksir, s. 13-14.

(15) Mustafa Ulu, "Ekonomide Kamunun ve Özel Teşebbüsün Yeri". Kongre Tebliği, 2. Türkiye İktisat Kongresi Kalkınma Politikası Kongre tebliğleri, s.82.

(16) Mesut Erez, "Ekonomik Kalkınmada Kredi ve Faiz Politikası". Kongre Tebliği, 2. Türkiye İktisat Kongresi Kalkınma Politikası Kongre Tebliğleri, s. 329-342.

(17) Rapor gazetesi, 9.11.1981

ARİTMETİK DİZİLER ve ÖTESİ

Nazif TEPEDELENLİOĞLU

"Ünlü Alman matematikçisi Karl Friedrich Gauss 10 yaşında iken öğretmeni öğrencileri oyalamak için, '1'den 100'e kadar sayıları yazarak toplayın'der. Başka bir deyişle,

$$1 + 2 + 3 + \dots + 100 = ?$$

toplamasını yapmalarını söyler.

Öğretmen soruyu okuyup bitirince Gauss küçük yazı tahtasını masasının üzerine bırakarak, 'oldu öğretmenim' der ve yerine oturur.

Öğretmen bir saat sonra öğrencilerin buldukları sonuçları küçük yazı tahtalarından kontrol ederken hayretler içinde kalır. Bütün öğrencilerin yanıtları yanlış olduğu halde, Gauss'un yanıtı doğrudur. Gauss, hiç işlem yapmadan yazı tahtasına sorunun yanıtı olan 5050 sayısını yazmıştır."

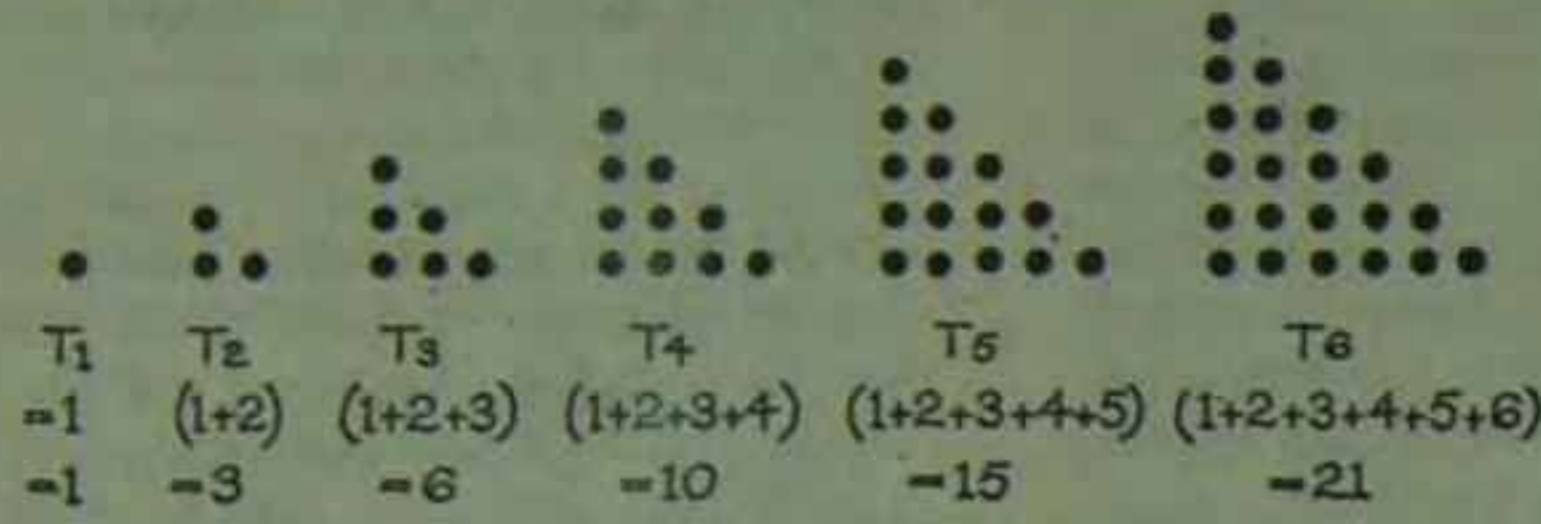
Yukardaki satırları, matematik dersleri ile ilgilendiğim, akrabalık derecesi bana çok yakın bir delikanlı adayının ders kitabından aldım (1).

Yazarlar kitaplarına böyle bir öyküyle başlamakla bir kaç ereği birden amaçlıyorlar. Herşeyden önce öyküyle başlamak kitabı ilginçleştiriyor; dolayısıyla okunmasını sağlıyor. Sonra ilk bakışta uzun bir hammaliye gibi görünen bir işidahiyaneye bir yöntemle bir çırpıda bitirerek öğretmenin oyununu boşa çıkartmak var; bu da öğrenciye çekici geliyor. Gauss birden öğretmene karşı öğrenciyle gizli bir ittifak kuruyor sanki; ittifak ne kelime, öğrenci Gauss'la özdeşleşiveriyor.

Yukarıdaki öykü iyi hoş ta önemlice bir konuyu eksik bırakıyor. Dolayısıyla yanlış anlamaya yol açıyor. Öyküyü okuyan bir kişi 1'den 100'e kadar sayıların toplamının ilk kez Gauss tarafından kısa yoldan hesaplandığı kanısına kapılıyor. Yanlış anlaşılmasın, Gauss'un dehasını azımsamak değil amacım. Olay büyük bir olasılıkla öyküde anlatıldığı gibi olmuştur ve Gauss 1'den 100'e kadar sayıları kolayca toplamak için gerekli yöntemi hemen orada sınıfta bulmuştur; ama bu, bu yöntemin Gauss'tan önce bilinmediği anlamına gelmiyor doğal ki. Nitekim Gauss'tan yaklaşık 2300 yıl önce Pisagor ve müridleri üçgensel sayılar adını

(1) Osman Kırbaş, Hüseyin Başaran; Matematik, Ortaokul 1, MEB Yayını, 1979.

verdikleri sayı dizilerini biliyorlar ve bu sayılara gizemci anlamlar yüklüyorlardı. Üçgensel sayıların ilk 6 tanesi şekil 1'de görülüyor. Şekilden, bu sayılara neden "üçgensel" adı verildiği açıkça görüleceği gibi bunlardan n 'incisinin (yani T_n 'nin) 1'den n 'ye kadar sayıların toplamı olduğu da okuyucunun dikkatinden kaçmayacaktır.



Şekil 1 Üçgensel sayıların ilk altısı

Şimdi T_6 'nın üstüne bir T_6 daha koyalım (şekil 2). Açıkça görüldüğü gibi



Şekil 2 $2T_6 = 6(6+1) = 42$

$$2T_6 = 6(6+1) = 42$$

dir. Şu halde

$$T_6 = 6/2 (6+1) = 21$$

bulunur. Bu sonucu bir T_n 'nin üstüne başka bir T_n kapatarak hemen genelleştirebiliriz:

Öyleyse 1'den 100'e kadar sayıların toplamı

$$T_{100} = 100/2 (100+1) = 5050$$

dir. Herhalde Gauss çocuk ta böyle düşünmüştü.

T_n 1'den n 'ye kadar sayıların toplamı idi. Demek ki herhangi bir n için T_n 'nin değerini bilirsek, bu değere $n+1$ sayısını ekleyerek T_{n+1} 'i yani 1'den $n+1$ 'e kadar sayıların toplamını bulabiliriz:

$$T_{n+1} = T_n + (n+1). (1)$$

Örneğin $T_6 = 21$ bulunmuştu. Şu halde $T_7 = 21 + 7 = 28$ 'dir. Şu halde T_n $n=1,2,\dots$ dizisine doğal sayılar dizisi (1, 2, 3, ...)in yarattığı bir dizi olarak bakabiliriz.

Eğer bir dizide ardışık iki sayı arasındaki fark sabit bir d sayısına eşitse bu diziye Aritmetik dizi denir. d sayısına da dizinin ortak farkı denir. Şu halde doğal sayılar dizisi 1'den başlayan ve ortak farkı da $d=1$ olan bir aritmetik dizidir.

Demek ki üçgensel sayılara ortak farkı 1 olan bir aritmetik dizinin (doğal sayılar dizisinin) (1) kuralına göre yarattığı bir dizi gözüyle bakabiliriz. Eğer $d=2$ ise 1'den başlayan aritmetik dizi (1, 3, 5, ...) tek sayılar dizisine, $d=3$ ise (1, 4, 7, ...) dizisine dönüşür. Eğer (1) kuralında $(n+1)$ sayısı yerine

(2) başka bir aritmetik dizinin $n+1$ inci elemanını koyarsak yani a_{n+1} bir aritmetik dizinin $n+1$ inci elemanı olmak üzere

$$C_{n+1} = C_n + a_{n+1} (2)$$

kuralına göre bir C_n $n=1, 2, 3, \dots$ dizisi oluşturursak seçtiğimiz aritmetik diziye bağlı olarak değişik çokgensel sayı dizileri elde edebiliriz. Aşağıdaki tablo bu dizilerden bazılarını göstermektedir. Her dizinin üstünde o diziyi yaratan dizi de verilmiştir:

Üçgensel sayılar ($d=1$)

$$1 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ \dots$$

$$1 \ 3 \ 6 \ 10 \ 15 \ 21 \ 28 \ \dots$$

Karesel sayılar ($d=2$)

$$1 \ 3 \ 5 \ 7 \ 9 \ 11 \ 13 \ \dots$$

$$1 \ 4 \ 9 \ 16 \ 25 \ 36 \ 49 \ \dots$$

Beşgensel sayılar ($d=3$)

$$1 \ 4 \ 7 \ 10 \ 13 \ 16 \ 19 \ \dots$$

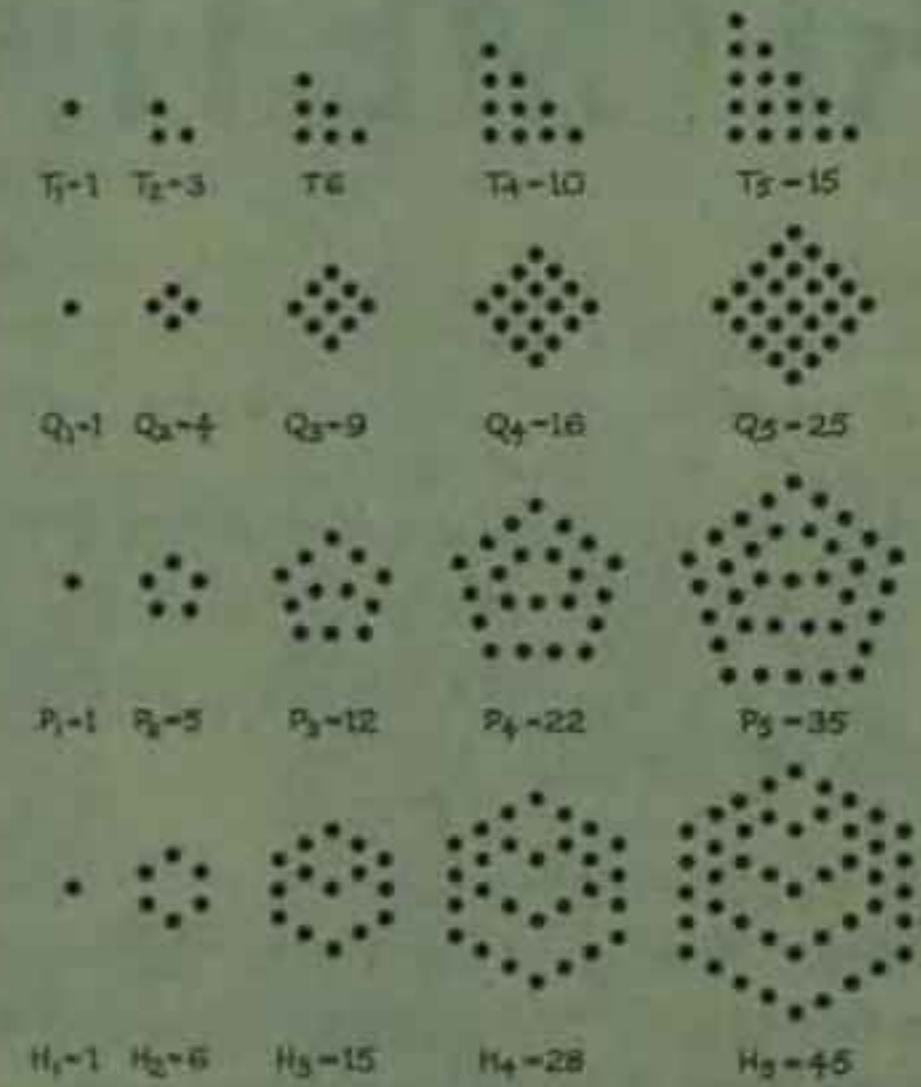
$$1 \ 5 \ 12 \ 22 \ 35 \ 51 \ 70 \ \dots$$

Altıgensel sayılar ($d=4$)

$$1 \ 5 \ 9 \ 13 \ 17 \ 21 \ 25 \ \dots$$

$$1 \ 6 \ 15 \ 28 \ 45 \ 66 \ 91 \ \dots$$

Bu şekilde sınırsız türde dizi oluşturabiliriz. Şekil 3 bu dizileri "şekilsel" olarak göstermektedir. Şekilden, örneğin neden beşgensel sayılara "beşgensel" adının verildiği açıkça görülmektedir.



Şekil 3 Çokgensel sayılar.

Okuyucu dilerse genel olarak bir s -gensel dizinin n inci terimi U_n yi veren aşağıdaki formülün geçerliğini sınavabilir:

$$U_n = n/2 (2 + (s-2)(n-1)) (3)$$

Şimdi (2)'nin bazı s değerleri için özel durumlarını araştıralım:

(2) n_1 doğal sayılar aritmetik dizisinin n_1 inci elemanıdır.

$s=3$ için $U_n = n/2 (n+1)$ (Üçgensel sayılar)

$s=4$ için $U_n = n^2$ (Karesel sayılar)

$s=5$ için $U_n = n/2 (3n-1)$ (Beşgensel sayılar)

$s=6$ için $U_n = n(2n-1)$ (Altıgensel sayılar)

Örneğin altıgensel sayılarda beşinci sayı

$$U_5 = 5(10-1) = 45$$

olacaktır.

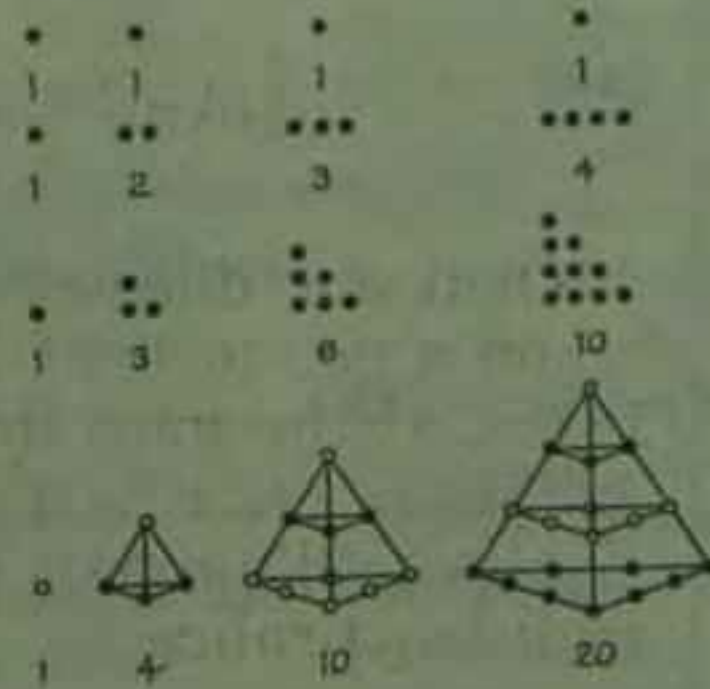
(2) ifadesinin $s-2$ için U_n -n, yani, doğal sayılar dizisini verdiğine dikkat edilmelidir.

4. BOYUT

Bir düzlem üzerine çizilebilen ve yalnızca eni ve boyu olan şekillere düzlemsel şekil ya da 2 boyutlu şekil diyoruz. Örneğin üçgen ya da kare-ya da şekil 3'teki çokgenlerden herhangi biri-bir 2 boyutlu şekil oluşturur. En ve boy boyutlarına bir de derinlik boyutu eklenirse 3 boyutlu bir şekilde elde edilir. Benzer şekilde yalnızca boyu olan bir doğru çizgi 1 boyutlu, ne eni ve boyu ne de derinliği olan tek bir nokta da sıfır boyutlu bir şekildir. Yukarıda da belirttiğim gibi (2) denkleminde a_n bir aritmetik dizi olduğu sürece C_n dizisi 2 boyutlu bir dizidir. a_n dizisini değiştirmekle yalnızca 2 boyutlu çokgenin "gen" sayısını değiştirebiliriz.

Oysa, (2) denkleminde a_2 dizisini aritmetik dizilerin dışından seçmekle C_n dizisinin boyutunu da değiştirebiliriz.

Konuyu daha iyi açıklayabilmek için $a_n = 1$ $n=1, 2, 3, \dots$ dizisini sıfır boyutlu dizi olarak tanımlayalım. Görüldüğü gibi bu dizi (1, 1, 1, ...) şeklindedir; n değiştikçe dizinin elemanları değişmez ve hep 1 değerini alır. Bu dizi aynı zamanda ortak farkı sıfır olan bir aritmetik dizi olarak ta yorumlanabilir. Şimdi bu diziyi (2) denkleminde yaratan dizi a_n olarak kullanırsak 1, 2, 3, ... doğal sayılar dizisini elde ederiz. Doğal sayılar dizisini 1 boyutlu dizi olarak tanımlayacağız. Daha önce de anlatıldığı gibi bu kez a_n 'ler için doğal sayılar dizisi kullanılırsa oluşacak dizi üçgensel sayılar dizisidir (buraya kadar yeni bir şey yok). Şimdi üçgensel sayılar dizisini a_n dizisi olarak kullanalım (3). Bu durumda dört yüzlüsel sayılar dizisi diye tanımlayacağım 3 boyutlu bir sayı dizisi ortaya çıkar. Aşağıdaki tablo bu olguyu göstermektedir:



Şekil 4 0, 1, 2 ve 3 boyutlu diziler.

durumda dört yüzlüsel sayılar dizisi diye tanımlayacağım 3 boyutlu bir sayı dizisi ortaya çıkar. Aşağıdaki tablo bu olguyu göstermektedir:

Boyut	Dizi
0	1 1 1 1 1 1 1 ...
1	1 2 3 4 5 6 7 ...
2	1 3 6 10 15 21 28 ...
3	1 4 10 20 35 56 84 ...

Tabloda ilk 7 elemanı verilen diziler şekil 4'te "şekilsel" olarak gösterilmiştir. Şekilden sabit diziye neden sıfır boyutlu, doğal sayılar dizisine de neden 1 boyutlu dediğim açıkça görülüyor. 3 boyutlu dizinin de bir düzgün dört yüzlü piramidin (tetrahedronun) köşelerine konan noktalarla gösterilebildiğine dikkat edilmelidir. Bu nedenle bu diziye "dört yüzlüsel" adını verdim.

3 boyut biz ölümlülerin algılayabileceği en büyük boyut sayısı. Oysa yukarıdaki tabloda uyguladığımız kuralı uygulamaya devam etmememiz için de hiçbir neden yok:

Boyut	Dizi
4	1 5 15 35 70 126 210 ...

Ancak şimdi bir sorunuz var. Bu son diziyi 3 ya da daha az boyutlu bir şekille gösterebilmemize olanak yok. Bunun için 4 boyutlu bir şekil gerekiyor! Ancak böyle bir şekli benim 3 boyutlu beynim düşünemiyor bile...

Üçgensel sayıların n inci terimi için bir formül bulmuştuk:

$$T_n = n/2 (n+1) = n(n+1) / 1.2$$

Dört yüzlüsel sayılar dizisinin de

$$C_n = \frac{n(n+1)(n+2)}{1.2.3} \quad (4)$$

kuralına uyduğu gösterilebilir. Sıfır ve 1 boyutlu sayı dizilerinin de sırasıyla n^0 ve $n/1$ formülleriyle verildiği düşünülecek olursa, genel olarak b boyutlu bir sayı dizisinin n inci teriminin

$$C_n = \frac{n(n+1)(n+2)\dots(n+b-1)}{1.2.3\dots b} \quad (5)$$

formülüyle verildiği bulunabilir. Bu son formülün geçerliği matematiksel tümevarım yöntemiyle kolayca kanıtlanabilir.

1'den n 'ye kadar sayıların çarpımı $n!$ (n faktöriyel) ile gösterilirse (örneğin $4! = 24, 5! = 120, 7! = 5040$) (5) formülü

$$C_n = \frac{(n+b-1)!}{(n-1)! b!} \quad (6)$$

ya da

(3) Dikkat edilirse üçgensel sayılar dizisi aritmetik bir dizi değildir. Dizide ardışık terimler arasındaki fark sabit değildir.

$$\binom{r}{s} = \frac{r!}{(r-s)! s!} \quad (7)$$

tanımlamasıyla

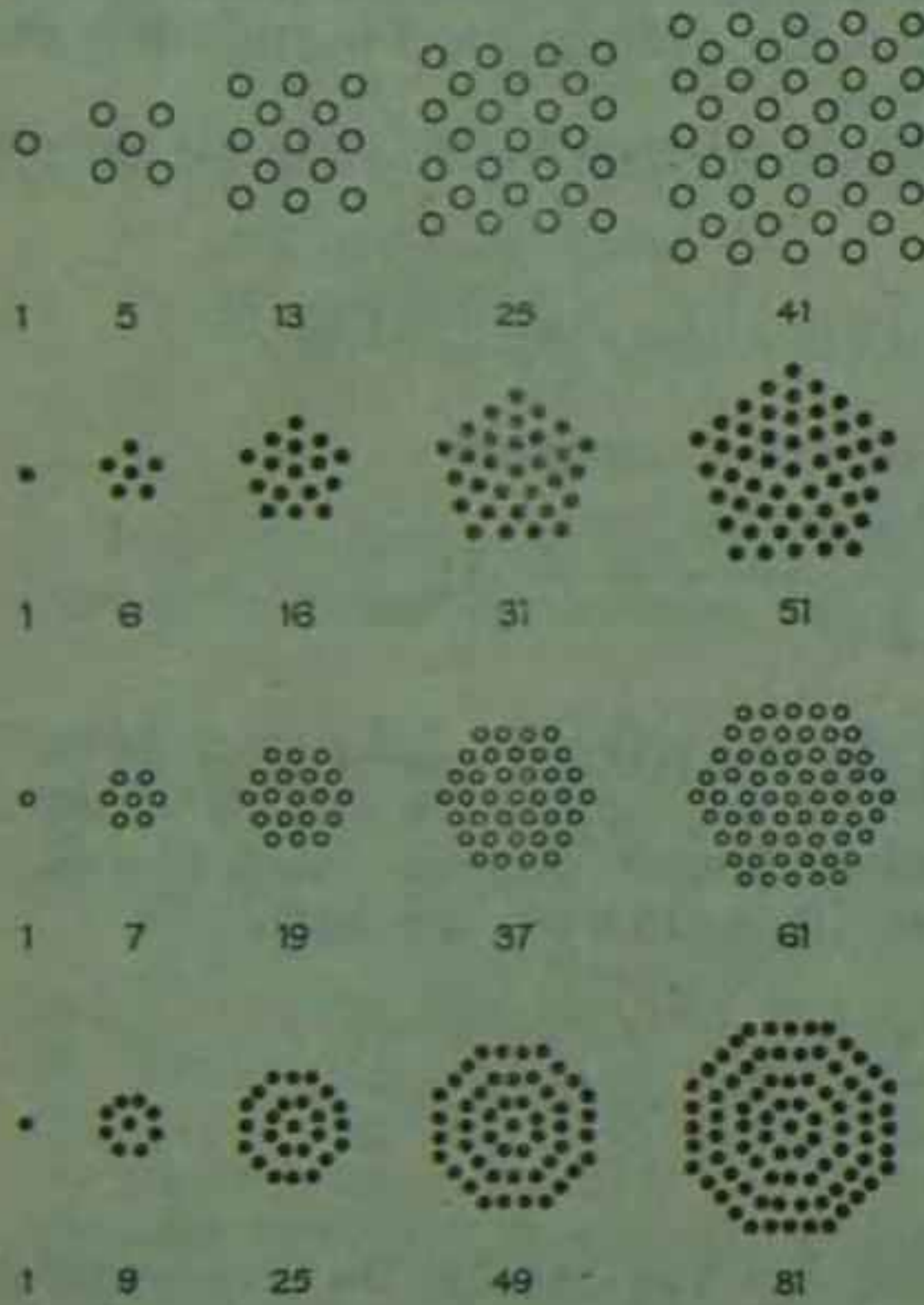
$$C_n = \binom{n}{b-1}$$

şeklinde yazılabilir. (8) ifadesinin $b=0, 1, 2, 3$ için yukardaki tablodaki dizileri verdiği gözden kaçmamalıdır. (4)

Bir ortaokul ders kitabından yola çıkarak neler geldi. Şimdi problemimize bakalım.

MATEMATİK EĞLENDİRİR

Düzlemsel Diziler: Şekil 5 te bazı düzlemsel dizilerin ilk 5 terimi gösterilmiştir. Bu şekildeki her dizi için, n inci terimi verecek bir ifade bulun. Yol gösterme: Şekildeki dizilerin tümü düzlemsel oldukları için, bu dizileri yaratan diziler aritmetik dizilerdir. Dolayısıyla önce her dizi için o dizinin yaratan dizisini bulmak gerekir.



Şekil 5 Başka çokgensel sayı dizileri

KAYNAK:

Lancelot Hogben, Mathematics for the Million Pan Books Ltd. 1967

(4)0! = 1 olarak tanımlanır.

BOYUT

PLASTİK SANATLAR DERGİSİ

Plastik sanatlarla ilgilenen herkes için belge değerinde bir dergi; resim, grafik, heykel, seramik, fotoğraf, çevresel sanat, tarihsel, güncel ve avant-garde sanatı kapsayan; her sayıda söyleşi, belge, açıklayıcı yazılar ve reproduksiyonlarla Türk sanatçıları tanıtan; yeni sanat olaylarını eğilimlerini, uluslararası sanat etkinliklerini, genel ve tartışılan sanat sorunlarını ve sergileri profesyonel bir bakış açısı ile aktaran bir dergi.

24 x 34 cm, 36 sayfa kuşe kağıda, tümüyle renkli; 16 tam sayfası reproduksiyonlara ayrılmış; uluslararası sanat baskıları niteliğinde düzenlenmiş ve basılmış olarak sunulmaktadır.

Yılda beş kez yayınlanacaktır.
Yıllık abone fiyatı 3.000,- TL'dir.
İlk sayı 15 Ocak 1982'de çıkacaktır.

Genel Yayın Yönetmeni
JALE N. ERZEN

Yazı Kurulu
HALİL AKDENİZ
Prof. ÖZDEMİR ALTAN
ZAHİT BÜYÜKİŞLEYEN
ZEYNEP KINIK
ÖNDER ŞENYAPILI



Derginizle ilgileniyorum. Lütfen bütünleyici bilgiyi aşağıdaki adrese gönderiniz.

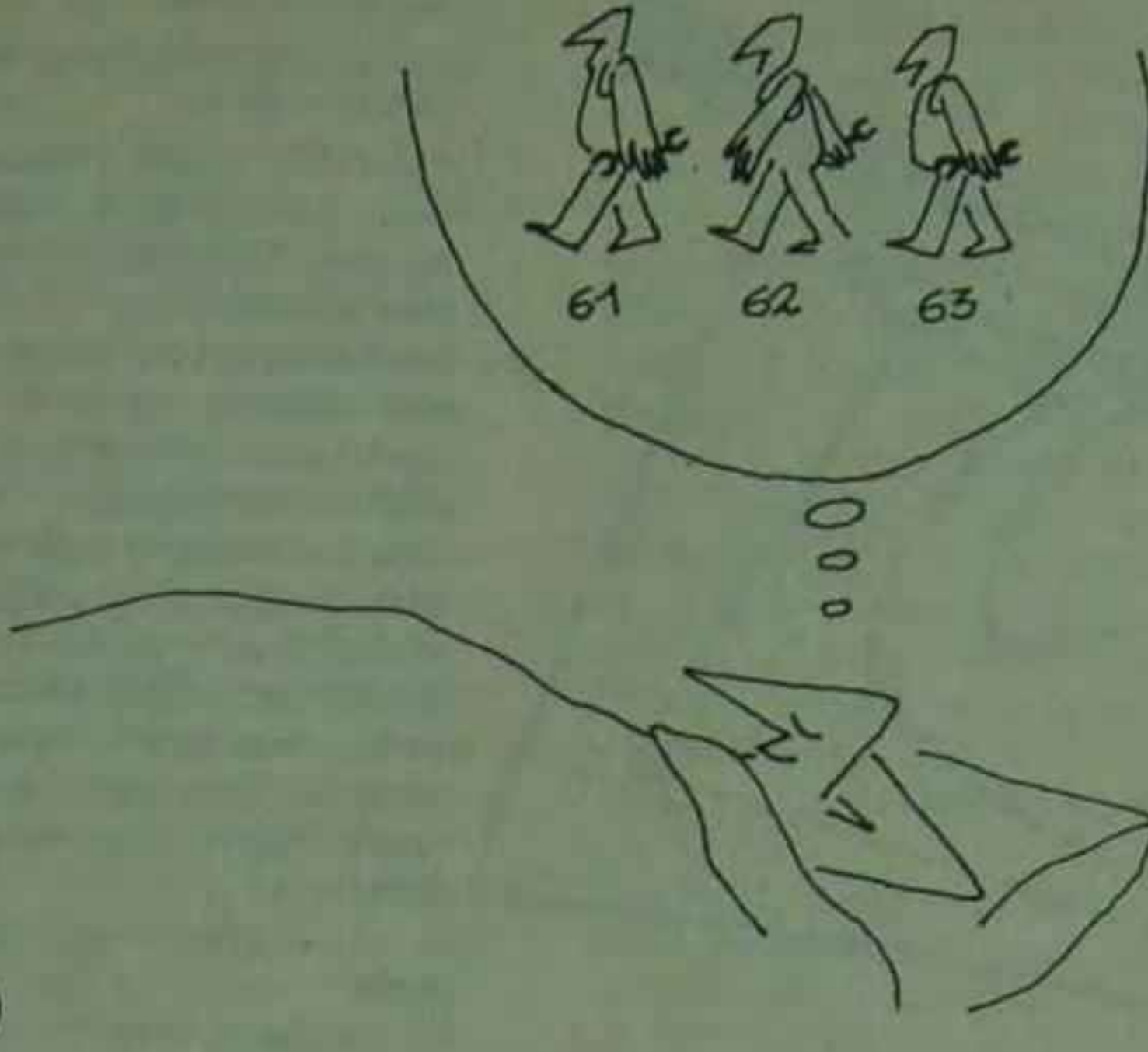
ADI SOYADI: _____

MESLEĞİ : _____

YAZIŞMA ADRESİ: _____

TEL (İş) _____ Tel (Ev) _____

BOYUT Plastik Sanatlar Dergisi
P.K. 23, Maltepe - Ankara



ENDÜSTRİDE BİLİMSEL YAKLAŞIM VE ENDÜSTRİ PSİKOLOJİSİ

Handan KEPİR

GİRİŞ:

Endüstri devrimiyle hızlanan toplumsal değişme insanın işi ve iş ortamında büyük değişmelerin yer almasına neden olmuştur. Teknolojik gelişme ve buna ek olarak üretim, hizmet, taşıma ve çeşitli örgütlerde meydana gelen değişiklikler, birey, üretim, mal ve hizmetin kullanılışı üzerinde derin etkiler yaparak, karmaşık insan sorunları ortaya çıkarmıştır. Bireylerin temeldeki davranış nedenlerinin farklı olması üretim süreci sözkonusu olduğunda da farklı davranış biçimleri ortaya çıkarır. Dolayısıyla bu süreç içinde doğacak problemlere çözüm yolları aranırken bireylerin davranışlarının ve nedenlerinin belirli yöntemlere göre incelenmesi gerekmektedir. Üretim sürecinde insan davranışlarının incelenmesi ise endüstri psikolojisinin konusunu oluşturur.

Endüstri psikolojisi, psikoloji biliminin son zamanlarda gelişmekte olan

uygulamalı bir dalıdır. Psikolojinin konusu, bilindiği üzere insan davranışının incelenmesidir. İnsan davranışı ile ilgili bilgiler bilimsel metotla elde edilir, bu bilgilerden ise, insanın yaşamında karşılaştığı sorunların çözülmesi amacıyla yararlanılır.

Bugün birçok kimsenin psikoloji denildiğinde zihin hastalıklarının, başka bir deyişle anormal davranışların incelenmesini ve tedavisini anladığı gözlenmektedir. Bu durum bir dereceye kadar geçerli olup, psikolojinin bu konuları inceleyen dalına "Klinik Psikolojisi" adı verilmiştir. Psikolojinin geri kalan dalları ise anormal davranış yerine **normal davranışın** incelenmesini kapsamına alır. Psikolojinin yanlış yorumlandığı bir başka nokta da psikoloji denildiğinde sağduyunun anlaşılmasıdır. Oysa sağduyu yoluyla varılan yargılar genellikle neden sonuç ilişkisi kurulurken yararlanılan bilgilerin yetersizliği nedeniyle şüphelidir. Diğer yanlış bir kavram ise, psikoloji

yerine "insan tabiatı"nın kullanılmasıdır. Genellikle insan davranışlarının nedeni, sözel olarak insan tabiatına bağlanır. Bu durum bir kelime oyunundan ibaret olup, insan davranışlarının nedenini açıklamaktan uzaktır. Endüstri psikolojisi, insanın işi sözkonusu olduğunda iş ortamındaki davranışları, nedenleri ve sonuçlarını inceleyerek problemlerin belirlenmesi ve bu problemlere en uygun çözüm yollarını araştırarak, insanın işine ve iş ortamına en iyi ve en sağlıklı bir biçimde uyum göstermesini amaçlar.

Bugün, endüstride, sağlıksız çalışma koşullarının çalışanların ruh sağlığını ve verimini olumsuz yönde büyük ölçüde etkilediği çeşitli araştırmalarla saptanmıştır. Böylece hızla gelişen teknolojik değişimin yanında insan faktörünün yeri ve öneminin küçümsemeyeceği de ortaya çıkmıştır.

Endüstri psikolojisi, psikoloji biliminin olgu, genelleme, ilke ve teorilerinden endüstri ortamından ve bu ortamdaki bireylerin sürekli etkileşimlerinden doğan problemlere pratik çözüm yolları getirmek üzere yararlanmaktadır. Başka bir deyişle endüstri psikolojisinin temel amacı; iş ortamının insancılaştırılmasına, çalışanın işine uyumuna ve iş doyumuna katkıda bulunmaktır. Bu amaçla endüstride çalışan psikologun etkinlikleri; personel seçimi, eğitimi ve değerlemesinde kullanılacak testlerin hazırlanması, testlerin güvenilirlik-geçerlik hesaplarının yapılması, örgütlenme, insan ilişkileri, çalışanların ruh sağlığı, devamsızlık, iş kazalarından korunma, hizmet içi eğitim, işyerindeki psiko-sosyal sorunların çözülmesi, psikolojik danışmanlık alanlarda çalışmalar yapmak şeklinde sıralanabilir.

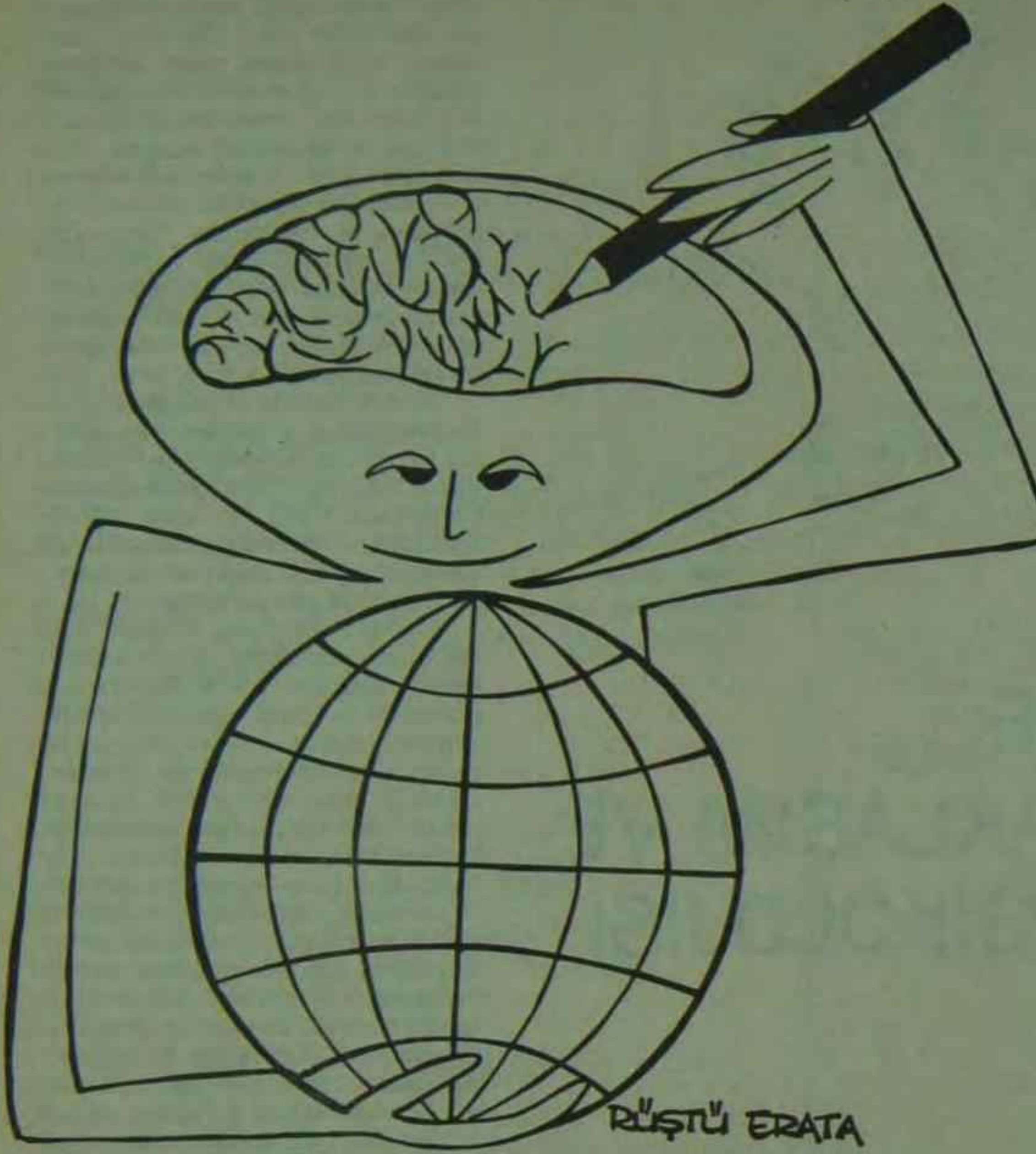
Endüstri psikologunun fonksiyonları; araştırma yapmak, danışmanlık, program geliştirme ve personel değerlendirilmesi gibi dört ana başlık altında toplanabilir.

Bir örgütte genel olarak endüstri (veya iş) psikologunun görevleri şunlardır:

1) Örgüte iş gören personel seçimi işlemini yürütmek, seçim için işin tanımını yapmak ve iş için gerekli yetenekler ile kişilik özelliklerini saptamak, seçme işleminde kullanılacak ölçme araçlarını sağlamak ya da hazırlamak, yapılan seçmenin geçerliğini saptamak.

2) İşgörenlerin çalışma güdülerini (çalışma istekleri ve üretimlerini) incelemek, çalışma ortamındaki moralin ve işten sağlanan doyumun değerlendirilmesini yapmak, bu konudaki sorunları çözmeye yönelik öneriler geliştirmek, kendi yetkisinde olan önerileri uygulamak, diğer önerilerin uygulanmasında yetkililere yardımcı olmak.

3) Yeni işe girenlerin iş eğitimi programlarının hazırlanması ve uygu-



psikolojisinin gelişimini etkilemesi bakımından Taylor'un "Zaman ve Hareket" çalışmasına kısaca değinmek yararlı olabilir.

F.W.Taylor çalışmaları sırasında (esas mesleği mühendisliktir) geleneksel metodları kullanmanın verimsizliğe, verimsizliğin ise endüstride büyük maddi kayıplara yol açtığını gözlemiştir. Bunun yanında işverenin bir makinanın maksimum veriminin ne kadar olabileceğini ölçtüğü halde, insan veriminin maksimum ne kadar olabileceğini ölçemediği ve bu nedenle verimi artıracak düzeyde bir standart geliştirilemediğini görmüştür. Bu noktadan hareketle Taylor, düşük olan verimin artırılması çalışmalarına üç temel ilke saptayarak başlamıştır. Bunlar:

1. İş için en uygun elemanın seçilmesi,
2. Bu kişilerin (personelin) en etkin metodlarla, verimi artıracak düzeyde yönetilmesi,
3. "En iyi" olduğu tesbit edilen elemanları teşvik amacı ile maddi mükâfatların verilmesi.

Taylor bu üç ilkeyi temel alarak bir demir-çelik fabrikasında çalışmalarını başlatmıştır. Bu çalışmada daha çok fiziksel özellikler dikkate alınmıştır. Şöyle ki, sözü edilen fabrikada bir kişinin günde ortalama 12,5 ton demir yüklediği görülmüştür. Bunun artırılması isteniyor ve bazı özel yöntemler kullanılarak bu ölçü günde 47,5 tona yükseltiliyor. Bunun sonucunda da işçi ücretlerinde % 60 bir artış sağlanıyor, fakat işçi sayısı 500'den 140'a düşürülüyor, bu da fabrikaya büyük bir kazanç sağlıyor. Moral bakımından şöyle bir durum sözkonusu oluyor: % 60 bir ücret artırılması karşılığında bireyden gücünü zorlaması, yarışma ortamına girerek verimi artırması istenmektedir ki, bunun da kişiyi fazla yıpratmış gözlenmiştir. Taylor'un çalışmasında işçilerin kendisine karşı düşmanca tavırlar takındığı görülmüştür. Bunun nedeni ise, işçilerin araştırmacıyı işverenin fazla para kazanmasını sağlayan bir kimse olarak algılamalarından doğmuştur. Bu çalışmanın sonuçları ve psikoloji bilimindeki gelişme ile şu ilkeler ortaya çıkmıştır:

1. Sabit bir insan tabiatı yoktur, yani insanın bütün davranışını belirleyen tek etmenden söz edilemez,
2. İnsanın doğuştan yarışmacı veya kendine yönelik olduğunu kanıtlayan bir veri yoktur.
3. İnsan için ücret, tek çalışma etmeni değildir, iş yapmada paradan daha önemli etmenler gereklidir.
4. İnsan mekanik bir varlık değildir, iyi fiziksel çevre ve koşullar da onun mutlu olması için tek etmen değildirler.

Bu psikolojik gerçeklerin açığa çıkması sonucu endüstri çalışmalarının

lanması işini yürütmek, işe ve işyerine uyumun sağlanmasında yardımcı olmak, işbaşında eğitim uygulamasını yürütmek, bu konularda çıkan sorunlara çözüm aramak.

4) Makina ve aletlerin insana uygun biçimde yapılmasında ve işin insan ihtiyaçlarına göre düzenlenmesinde makina ve endüstri mühendislerine yardımcı olmak.

5) İşyerlerinde meydana gelen iş kazalarının psikolojik nedenlerini araştırmak, soruna çözüm aramak ve çözüm önerilerini yetkililere iletmek, kazaları önleme konusunda eğitim programları hazırlamak ve yürütmek.

ENDÜSTRİ PSİKOLOJİSİNİN GELİŞİMİ

Endüstri psikolojisi ile ilgili ilk bilimsel incelemeler 19. yüzyılda başlamış, I. Dünya Savaşında büyük gelişmeler kaydedilmiştir. Orduya alınanların doğru yerleştirilmeleri için grup testleri, test bataryaları, bürolarda çalışması gereken kimselerin seçimi için uygun testlerin, değerlendirme ölçeklerinin, kişilik envanterlerinin geliştirildiği görülmektedir. 1917'de ise üniversitelerde endüstri psikolojisi (personel psikolojisi) adı altında kurs-

ler verilmeve başlamıştır.

I. Dünya Savaşından sonra bir disiplin olarak iş psikolojisine daha çok önem verilmeye başlanmış, psikolojinin endüstrideki insan problemlerine uygulanması yaygın bir hale gelmiştir. İngiltere'de önceleri Endüstriyel Yorgunluk Araştırma Kurulu daha sonra ise İş Sağlığı Araştırma Kurulu oluşturularak, endüstriyel yorgunluk ve yarattığı sorunlar, iş saatleri, çalışma ortamı, çalışma koşulları ve buna ilişkin sorunlar konusunda inceleme, araştırma yapılmaya başlanmıştır. Sovyetler Birliği'nde de 1920'lerde İş Sağlığı Merkezlerinde araştırma ve ekip çalışmaları geliştirilmiştir.

Batıda bu alandaki metodik çalışmaların ilk örnekleri F.W.Taylor ve E.Mayo tarafından verilmiştir. Bu çalışmaların temelinde insanın tıpkı makina gibi çalıştığı, "Maksimum verimi"nin ise ancak iyi fiziksel koşullar yaratıldığında sağlanabileceği varsayımı yatmaktadır. Oysa araştırma sonuçları varsayımı doğrulamamış, tam tersine insanın sosyal bir varlık olduğu, grup ilişkilerinin önemi vurgulanmıştır. Bu nedenlerle, 1920'lerdeki mekanik görüşü yansıtmaması ve endüstri

da şu sorulara karşılık bulunmaya çalışılmıştır:

1. İstenilen işe en uygun olan kişiyi seçecek ölçek nedir?

2. İnsanın verimi (performansı) işyerindeki fiziksel koşullarla ne dereceye kadar etkilenmektedir?

3. Yorgunluk ve nedenleri nelerdir, nasıl önlenir?

4. Tek düze (monoton) çalışmanın, sıkılmanın sonuçları nelerdir?

Bu yüzyılın başında yapılan çalışmalar sonucu ortaya çıkan veriler insanın tümüyle mekanik bir varlık olmadığını, fiziksel çevresinin de (ne kadar geliştirilirse geliştirilsin) sosyal varlık olan bireyin anlaşılması için yeterli olmadığını göstermiştir. Çünkü birey birçok grubun üyesi olarak değerlendirilmelidir. Öyle bir soyut birey düşünelim ki bu birey herhangi bir işe en uygun kimse olarak getirilsin, o kimse içinde bulunduğu toplumsal çevre ile anlaşamazsa bu durum ancak başarısızlıkla sonuçlanır. Bireylerin çalıştıkları işlerdeki başarılarının, daha çok yönelimleri ile ilgili olduğu ortaya çıkmıştır.

HANGİ YAKLAŞIM? İŞE UYGUN İNSAN YA DA İNSANA UYGUN İŞ

Çalışanın iş ortamında doyumunu ve mutluluğunu etkileyen temel faktörlerden birisi de yaptığı işin kendi yeteneklerine uygun bir iş olmasıdır. Bireyin işi söz konusu olduğunda, karşılaşılabileceği sorunların en aza indirilmesinde kuşkusuz personel seçim yöntemlerinin rolü büyüktür. Endüstri psikolojisinin temel konularından birisi olan personel seçimindeki asıl amaç; kişisel özellik ve yeteneklerin değerlendirilmesidir. İşe yerleştirmede doğru ve geçerli yordamlarda bulunabilmek için bireylerin iş konusunda ne derece başarılı olacağı hakkında yeterli bilgiye gereksinim vardır. Bu nedenle bireylerin kendilerinden bekleneni yerine getirecek yetenek ve beceriye sahip olup olmadıkları araştırılır. Bunun için yapılacak işlemler, birey hakkında bilgi toplamak, bu özelliklerin iş istemleri ile bağıntısını saptamak dolayısıyla da her bireyin başarı olasılığını yordamaktır. Bu işlemlerin geçerliği derlenecek bilgilerin nesnellğine bağlı olacaktır.

Personel seçme sürecinde önce işin yapılması için gerekli olan yetenek ve özellikler saptanır. Sonra, işe başvuranlar arasında bu koşullara en uygun olanları seçmek için teknikler geliştirilir ve bu tekniklerin değerlendirilmesi yapılır. Başka bir deyişle, personel seçimi, bir bütün olarak ele alındığında, iş analizleri, seçim yöntemlerinin geliştirilmesi, seçim işleminin değerlendirilerek daha iyiye götürülmesi gibi basamakları kapsar. Personel seçimi yöntemleri arasında en çok bilinenler-

den biri, çeşitli psikolojik test ve ölçeklerden oluşan test bataryalarının kullanılmasıdır. Kısaca "psikoteknik" adıyla bilinen bu alanda bireyin psikomotor özellikleri, nöromotor değerlendirme, davranış özellikleri ve algı yetenekleri saptanır. İş sürecinde koordine el hareketleri, monoton veya değişken makina hareketleri, özleme vb. pek çok yetenek söz konusudur. Ayrıca, beceri gerektiren işlerde (örneğin; tekstil işkolundaki dokuma tezgâhlarında veya seri imalatın söz konusu olduğu işkollarında) doğrudan hedefe ulaşarak hizmeti çabuk ve kazasız yürütme gereksinimi vardır. Bu nedenlerle psikoteknik test bataryaları endüstri psikolojisinin uğraş alanına girmiştir.

Psikoteknik uygulamada test kayramı, bireylerin psikomotor özelliklerini belirleyen, bilgilerini, davranışlarını ve algı biçimlerini saptamaya yarayan kısa süreli uygulamalar olarak tanımlanabilir. Bu testler benzer ortamlarda bulunan deneklerin birbirleriyle sayısal ve nesnel olarak karşılaştırılabilirliği için gerçekleştirilen standartlaştırılmış işlemlerdir. Bu karşılaştırma ile bireysel benzerlikler ve farklılıklar görülebilir, önemli kişisel özellikler saptanabilir. Uygulamadaki amaçlar açısından psikoteknik, endüstride değişik işkollarında, çeşitli meslekler için işe alma sürecinde, seçme ve mesleğe yöneltme sorunlarını konu olarak ele almaktadır. Bu çalışmalar kişileri belirli bazı mesleklerle uyarlama ve yetenek dereceleri bakımından seçmek ve bireye en uygun olan mesleği bulmak veya kişinin eğitim sürecinde meslek seçiminde yardımcı olmak temelleri etrafında toplanabilir. Birinci gruptan özellikle endüstride, trafikte, yararlanılır. Kalifiye işçiler, makinistler, şoförler, hareket memurları, sinyalizasyon işleminde çalışacak operatörler, dispeçerler bu yöntemlerle seçilir. İkinci grup, özellikle ilk ve orta öğretimden sonra bireylerin yönelecekleri meslek dalını seçmelerine yardımcı olmaktadır. Ayrıca çeşitli sakatların üretim sürecinde yer almaları, iş sağlığı ergonomi, kaza etüdleri, vb. alanlarda psikoteknikten yararlanılır.

TÜRKİYE'DE DURUM

Türkiye'de sanayileşme ve teknolojik gelişmeye paralel olarak insan faktörüne ilişkin sorunlar gün geçtikçe artmaktadır. Ekonomik sorunların yanı sıra kırsal yaşamdan kent yaşamına geçişin getirdiği uyum problemleri sağlık sorunları, işsizlik, eğitim yetersizliği gibi sorunlar kişinin iş yaşamını olumsuz yönde ve büyük ölçüde etkilemektedir. Örneğin; bugün Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde, onbeş yaşından küçük çocukların değişik işkollarında düşük ücretle ve elverişsiz koşullarda çalıştırıldığı bilinmektedir.

Çalışma koşullarının çocuğun zi-

hinsel ve bedensel gelişimini ne yönde etkileyeceği de araştırılması gereken bir konudur. Ayrıca kadın işçilerin vardiya çalışmaları da yine pek çok soruna yol açmaktadır. Örnekleri çoğaltmak mümkün. Endüstri psikolojisinin bu sorunlara getireceği çözüm sorunun belirli boyutlarına katkı niteliğindedir. Ancak ülkemizde de son yıllarda endüstri psikolojisine olan ilginin arttığı görülmektedir. Gerek kamu sektörü, gerek özel sektöre bağlı kurumlardan endüstri psikologu istihdamına ilişkin talepler gelmektedir. Buna karşılık üniversite ve yüksek öğretim kurumlarında, endüstri psikolojisi alanındaki kuramsal dersler ve uygulamalar yetersizdir. Ayrıca yayınlanan araştırmalar arasında, konuları ülke gerçekleri açısından ele alanlar yok denecek kadar azdır. Oysa çalışma sürecinde endüstri psikolojisi yöntem ve tekniklerinin uygulanmaması ve psikolojik yaklaşımların benimsenmemesi endüstride büyük sorunlara yol açmaktadır. Örneğin; isabetli iş kazaları nedeniyle yaralanmalar, can ve mal kaybı olasılıkları yükselmektedir. İstatistiklere göre Türkiye'nin en çok iş kazası olan ülkeler içinde 4. sırada yer aldığı ve son yıllarda iş kazalarında ölen insan sayısının trafik kazalarında ölenlerden daha fazla olduğu düşünülse, konunun önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir kazanın meydana gelişinde biyolojik, fizyolojik veya psikolojik kaynaklı faktörlerin yer aldığı görülmektedir. Bu faktörler işin türü, iş ortamı ve atmosferi, ortamdaki zararlı fiziksel ve kimyasal faktörlerle birleşince anlam kazanırlar. Dolayısıyla kaza sorunu kişi ve ortamın uyumsuz ilişkisi veya dengesizliğinin meydana getirdiği, gerginlikten doğan bir sonuçtur. Bu nedenle kişisel faktörlerin çevresel faktörlerden soyutlanması söz konusu olmayıp, ikisi arasında bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Yapılan araştırmalardan elde edilen sonuçlara göre kazaların % 90'ı önlenemez olduğu saptanmıştır. Yine yapılan çalışmalara göre; çalışma şartları olduğundan daha iyi bir düzeye getirildiğinde kazaların % 8-10'u önlenabilmektedir. Geri kalan yüzdenin nedenleri; reaksiyon zamanı, duygusal denge, algılama, ayırd etme gücü, zekâ düzeyi ve diğer yetenekler gibi psikolojik kaynaklı değişik insan faktörlerine bağlanabilir.

İş kazalarının yanı sıra çeşitli işkollarında çalışma koşullarının yarattığı meslek hastalıkları, psikomotor koordinasyon bozuklukları, bellek bozuklukları, psikonevrozlar, depresyonlar, çeşitli psikosomatik hastalıklar da bugün ülkemizde tüm çalışanları hergün biraz daha fazla tehdit eden sorunlardır. Buna karşın bugün iş sağlığı ve iş güvenliği ile ilgili önlemler ülkemizde gerçek değerini ve yerini bulamamıştır.

Konuşan: Varlık ÖZMENEK

RENGİN TAŞ: «ÜLKEMİZ BALE SANATININ YARATICILIKLARINA ÇOK AÇIKTIR...»



Türkiye'de bale sanatı belirtmek gerekir ki, Devlet Bale Topluluğu'nun perdelerini açtığı 20 yıldan bu yana, dar ve sayılı bir izleyici azınlığın beğeni alanı dışına çıkabilmiş ve estetik hazzını kitleselleştirebilmiş değildir. Bunun yanı sıra hemen eklemek gerekir ki, bale sanatı Türkiye'de genellikle çok dar bir izleyici azınlığın beğeni anlayışına mal edilmek suretiyle, hiç haketmediği bir cezalandırmaya çarptırılmış da sayılabilir. Bale'nin ülkemizde yaygın izleyiciye kavuşamamasının nedenleri, genellikle ve tahmin edileceği üzere "halkın kültür düzeyinin geriliği"ne bağlanmıştır. Bu yargı, "halk"ın başında patlayan ilk kabak değildir tabii.. Halkın kültür düzeyi ile, kaynağını yaşamadan alıp anlatımını evrensel bir estetik dokuya ulaştırabilmiş bir bilinç türü olan bale sanatının verdiği manevi hazı yaygın bir şekilde tüketebilme gereksinimi arasında çok yakın bir ilişki olmakla birlikte, bu durumu, birbiriyle uzlaşmaz karşıt olgular gibi ele almanın yanlışlığı açıktır. Kaldı ki, bu gibi konularda Türkiye'de halkın beğeni anlayışı rastgele horlanır-

ken ve olumsuzluğun nedeni olarak gösterilmeye çalışılırken, bütün sanat dallarında olduğu gibi gerçek bale sanatının da, ticarî parayla finanse edilen beğeni alanı dışında tutulmuş olması rastlantı olmasa gerektir.

Bu anlayıştan hareket ederek, kısa geçmişine karşın bale sanatının Türkiye'de gelişmekte olduğunu ve uluslararası alanda takdir toplayabilen sanatçılar yetiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu bale sanatçılarından biri de, Meriç Sümen ve Özkan Aslan'dan sonra Sovyetler Birliği'ne çağrılı olarak giden ve bu ülkede başarılı temsiller veren Rengin Taş.

Rengin Taş 18 Kasım-2 Aralık tarihleri arasında Sovyetler Birliği'nde Odessa ile Moldavya'nın başkenti Kişinev ve Kırgızistan Cumhuriyeti'nin başkenti Frunze'de "Giselle" ve "Kuğu Gölü" balelerinde başrolde temsiller verdi.

Bilim ve Sanat'ın sorularını yanıtlarken Devlet Balesi sanatçısı Rengin Taş, gezi izlenimlerini anlattı:

"Türkiye ile Sovyetler Birliği arasındaki Kültürel Anlaşma çerçevesinde temsillerimin ilk durağı olan Odessa'ya indiğimde beni bir sürp-

riz bekliyordu: burada Giselle'i oynayacaktım. Oysa bütün hazırlığım Kuğu Gölü üzerineydi. Yazışmalarda hep Kuğu Gölü'nden söz edilmişti. Ve ben tam iki yıldır Giselle'i oynamamıştım. Ama yapacak bir şey yoktu. Afişler basılmış, biletler satılmış durumdaydı. Odessa Operası yöneticileri gayet soğukkanlı, 'Siz primabalerinsiniz. Temsile iki gün var, hazırlanırsınız' dediler. İki gün geceyarılarına kadar çalışarak hazırlandım. Tabii yüreğimde bir korku da vardı... Temsil akşamına gelmeden önce şöyle bir izlenimimi de anlatmak istiyorum. Temsil hazırlıkları sırasında vakit buldukça mihmandarımla birlikte Odessa'da gezintiye çıkıyor, alış-veriş yapıyordum. Bunlardan birinde girdiğimiz dükkanlardan birinde tezgahtarlık yapan bir hanım, mihmandarıma benim kim olduğumu sordu. Bale sanatçısı olduğumu ve Türkiye'den geldiğimi duyunca çok büyük bir ilgi gösterdi. Odessa'nın büyük cadde ve bulvarlarında asılı olan afişlerden beni tanıdığını ve bale sanatına çok düşkün olduğunu söyledi. Neredeyse işini bıraktı ve bale sanatının bütün inceliklerine dek benimle sohbet etti. Çok şaşırdığımı



ve çok sevindiğimi söylemeliyim. Buna benzer olaylarla çok karşılaştım. Bale sanatının Sovyetler Birliği'nde böylesine yaygın bir ilgiyle bilinmesi ve sevilmesi benim için çok ilginç ve onur verici bir anı oldu. Sanatçıya verilen değer ve gösterilen yakınlık anlatılacak gibi değil. Bu arada bir Türk sanatçısı olduğumun duyulmasının, gösterilen ilgiyi daha sıcaklaştırdığını da eklemeliyim..

İşte bütün bu duygularla temsil akşamına geliyordum. Altı katlı tarihi Odessa Opera'sında tek boş yer yoktu. Oyun geliştikçe heyecanım geçti ve korkumun yersiz olduğu duygusu sardı beni. Temsil bittiğinde mutluydum. Alkışlar, alkışlar... Seyirciyi selamlıyordum, sahnede. Her temsilden sonra olduğu gibi orkestrayı göstererek selamladım bu kez seyirciyi. İşte o an şimdiye kadar tanık olmadığım bir olaya tanık oldum. Orkestra ile birlikte altı katlı tarihi Odessa Opera'sında bütün seyirci ayağa kalktı. N'oluyor diye düşündüm. Kabaran deniz dalgaları gibiydi alkışlar. Sahnede ben vardım ama ben Türkiye'nin bir temsilcisiydim. Bütün

yük bir onurdu bu. Sovyetler Birliği gibi bale sanatında çok ileri gitmiş bir ülkede, sürekli alkışlarla perde 7 kez açılıp, kapanıyordu.. Ağhyordum...

Benzeri görünümle Kışinev ve Frunze Operalarında da oldu. Odessa'da olduğu gibi bu kentlerde de büyük cadde ve bulvarlarda afişler ve tek yer boş kalmamacasına dolu salonlar... Dükkanlardan otel resepsiyonundaki görevlilere kadar bana verilen selamlar...

Frunze'de temsil bitmiş, bir saat dinlendikten sonra Opera binasından çıkıyordum. Gecenin bir vakti. Yüze yakın seyirci kapıda bekliyordu. Aralarında çocuklar bile vardı. Benden imza istiyorlardı. Hiç alışık olmadığım bu sahneler beni çok duygulandırdı. Demek bale sanatı böylesine yaygın bir şekilde sevilbiliyor, sanatçı böylesine el üstünde tutulabiliyordu...

Galiba en güzel ve içten selamlamayı ünlü Kırgız yazarı Cengiz Aytmatov yaptı. Tanışmak üzere ofisine gittiğimde çevresindekilere beni şöyle tanıttı:

— Türk kızımız, kardeşimiz... Türkçe konuşuyordu..."

Rengin Taş Sovyetler Birliği izlenimlerini böylece özetledikten sonra Türkiye'ye dönüyor ve ülkemizin bale sanatı konusunda sahip olduğu kaynak zenginliklerini anlatıyor.

1961 yılında ilk kez Copellia temsiliyle perdelerini açan Türk balesi, kendi içinde ustalar yetiştiriyor. Ancak diğer ülkelerle görüş-bilgi alış-verişi gerekli... Tabii ilk gerekli olan bu sanata ciddi bir ilgiyle yaklaşılması. Rengin Taş, kitle iletişim araçlarının bu konudaki soğukluğunu dile getiriyordu:

"Kışinev radyosunda benimle yapılan 1,5 saat süreli bir röportaj yayınlandı. Bale sanatının bütün inceliklerine kadar uzanan sorular soruldu. Şu soruyla o kadar çok tanıştım ki!

— Sizin yetiştiriciniz kim, çalıştırıcınız kim? diye soruyorlardı.

— Evinç Sunal, diye yanıtladım. Bale konusunda dışarıda hiç tahsil olanağı bulamamış bir ustadır Evinç Sunal. Sovyetler Birliği'nde hep onu soruyorlardı. Biz Türkiye'de onu tanıyor muyuz acaba?....

Bu noktada TRT'yi ve basını söz konusu yapacağım. Acaba, diye soruyorum, halkımızın değer yargılarına ve saygın geleneklerine taban tabana ters, yoz bir DALLAS dizisine sağlanan hak televizyonda bale sanatına sağlansa ne olur?.. Kültürel zenginlik ve kaynaklarımız bale sanatı için ne güzel olanaklarla dolu. Biz dış ülkelerde, DALLAS dizisini insanımıza seyrettirdiğimiz için mi onur kazanırız yoksa yüzakı sanat değerlerimizi kanıtlayarak mı?..

Ben ülkem, bale sanatının yaratıcılıklarına çok açık olduğuna inanıyorum. Oysa "sanat" anlayışı ve "sanatçı" kavramı ne yazık ki günümüzde ülkemizde kaba paralarla yozlaştırılıyor. Ticari paranın oluşturduğu beğeni anlayışı, halkın beğeni anlayışıyla özdeş tutulmaya çalışılıyor. Ve sonuçta "n'apalım halk bunu beğeniyor" denilip işin içinden çıkılıyor. Böylesi bir anlayışa Türkiye layık değildir. İnaniyorum ki, ülkemiz sanatta sahip olduğu zenginlikleri yeni yaratıcılıklarla yeni boyutlara ulaştırılıp, uluslararası alanda saygınlığını kanıtlayacaktır. Sovyetler Birliği'ndeki izlenimlerim, salt kişisel olarak benim değildir. Ben ülkem sanatçısıyım. Gösterilen ilgi ve yakınlığı, alkışları bu anlamda değerlendirip, ülkem adına onur duyuyorum. Sanatıma inancım pekiyor. Ne güzel bir duygu bu..."

YARATICILARI TANIMAK GEREK

Afet ILGAZ

Bilim ve Sanat Dergisi'nin Kasım sayısında, "Edebiyat Öğretimi mi, Edebiyat'tan Soğutma Eğitimi mi?" başlıklı yazıyı okurken büyük bir özünü içinde kaldım. Yazının başlarında yazar, her ne kadar çok doğru, içten, bir bakışta kabulü kolay değinme ve düşüncelerle okuru etkiliyorsa da sonlara doğru, özellikle verdiği örneklerle, dikkatli bir okuyucunun özünü duymadan ve düzeltme isteklerine kapılmadan duramayacağı yanlışlıklar yapıyor.

Okullarımızdaki edebiyat eğitiminin, çoğu yerde söz etmek gerçekten de olanak dışıdır. Bu, ancak edebiyat öğretimi olmakta ve çoğunluk, gerçekten de sıkıcı bir öğretim olmaktadır. Bu durumun, çok daha bilimsel, pedagojik ve kültürel çözümleri yapılabilir halde, suçun neden sadece Nedim ve Fuzuli'ye ya da bu adlar simgeleştirilerek Divan Edebiyatı sanatçılarına yüklendiğini anlayamadım.

Yazar, İngiliz, Rus, Sovyet, İspanyol, Alman, Avusturyalı, Grek Edebiyatı'ndan, uygarlığından, rönesans sanatından çeşitli ve olumlu örnekler vererek aldığı büyük sanatçı adlarını yüceltirken neden bizim geçmişimizde övüneceğimiz sanatçılarımız olduğunu da hesaba katmaz, bulduğu iki ada da ülkemizdeki bütün çağdaş edebiyat öğretiminin yanlışlığının suçunu yükler, bilinmez. Hiç kuşkusuz iyi niyetlerle girilmiş ve kotarılmış bir yazıdır bu. Olumlu uyarıları olsun ve etkiler yapsın diye düzenlenmiştir, bir bozukluğa çözüm getirmek için yazılmıştır. Bu yüzden, yazarını anlıyor ve bu çabasıyla kendisine yakınlık duy-

duğumu belirtmek istiyorum. Ama biri 16, biri 18. Yüzyıl Osmanlı uygarlığına damgasını basmış iki şairimizi neden üstelik eksik yazılmış dizelerle ve yanlış yorumlarla mahkûm ediyor, bunu anlamadım.

Nedim'in, "Bir meleksima gördüm der-i meyhanede" dizesinde sakının genç ve parlak bir delikanlı olmasıyla "kadının şiire bile giremeyecek denli küçümsenmesi" arasında nasıl bir ilgi vardır? Eşcinselliğin kökeninde -burada belirtilmek ve vurgulanmak istenen eğilim eğer eşcinsellikse toplumsal yapının, din ve yönetim biçiminden kaynaklanan kadın erkek ayrılığının yarattığı bir tür toplumsal sapma olduğu nasıl olur da gözden kaçır? Çağına damgasını basmış bir şairin nasıl olur da bilinçli bir kötü niyetle kadını küçümsediği öne sürülebilir? Kaldı ki Fuzuli de, Nedim de, Bakî de, bunun gibi birçok divan şairi de zamanlarında, çağlarında her türlü tutuculuğa, bağnazlığa, softalığa, zorbalığa şiirleriyle başkaldırmış, bunları inceliklerle eleştirmiş gerçekten aydın, büyük insanlardı. Fuzuli'nin dinsel inançlara nasıl özgür bir yürek ve kafayla yaklaştığını; kadını, mesnevisinde nasıl değişik bir açıdan yorumlayıp yücelttiğini, softalara karşı sesini nasıl cesurca duyurduğunu öğrenmek isteyenler, Cemil Yener'in Fuzuli'nin Dünyası adlı güzel incelemesini okusunlar.

Yazar, Fuzuli'den aldığı dizelerde yanlışlar yapmış bir de. Bilmem, dizgi yanlış mıdır, yoksa bilgi yanlış mı. Öteki yanlışları bir yana koyalım, şu dize: "gözüm, canım efendim, sevdiğim, devlet-i Sultanım" dizesi, "sevdiğim"

sözcüğü eksik olarak yazılmış. Yorumda da: "Devrin yöneticilerine bu derecede yaltaklanan bir anlayış..." diye, çok şaşırtıcı ve özücü bir sonuca varılmış.

Fuzuli'nin aşk anlayışını, sanatını, iç dünyasını, şair kişiliğini hesaba katmaksızın Fuzuli'nin şiiri yorumlanamaz ya, şuna şaşıtım ben. Bu dizelerde Fuzuli'nin yalvardığı, dil döktüğü, karşısında küçüldüğü varlık sadece "sevgili" dir, ulaşılmayan, ulaşılmak istenmeyen, ulaşırsa biteceği düşünülen "aşk"tır. Bunu lise öğrencileri bile bilirler. Bu eğilimi suçlamaya, yargılamaya gireceksek, Henry Troya'nın Dostoyevski adlı biyografi kitabında da böyle bir yoruma rasladığımı hatırlıyorum. Dostoyevski'nin kişiliğinde de, alçakgönüllülüğü, ezilmeyi sonuna kadar yaşamak isteyen ve bundan mutluluk, garip bir mutluluk duyan bir insan gizlidir. Bu eğilimi yüzünden Dostoyevski'yi ya da romanlarında kendisine pek benzedikleri söylenen bu eğilimdeki tipleri ayıplamamız, kınamamız mı gerekecektir şimdi? Kaldı ki zavallı Fuzuli, hayatı boyunca yoksul yaşamış ve kendisine evkaftan bağlanan dokuz akçe aylığı da al-lem edip kallem ederek vermeyen evkaf memurlarını eleştirmesini, hem de günümüze kadar tazeliğini saklayan bir ince taşlamayla eleştirmesini bilmistir.

Edebiyat öğretiminin bir eğitim düzeyine çıkamamasında ve yetersiz bir öğretim olarak kalmasında ne Fuzuli'nin ne de Nedim'in suçu var bence. Şairleri, sanatçıları "anlamak"tan, onların çağlarına göre ileri, aydın kafalarını anlayıp öğrencilerine tanıtmaya yeteneğinden uzak edebiyat öğretmenlerinin suçu var en başta. Öyle ki, bir şairi anlamaya çalışmak yerine onu bir dil savaşı, ya da tam tersine bir dil "muamması" haline getirirler. Bir dönemin, bir çağın, bir uygarlığın anlamına ve bilincine uzak kalarak, onları çağımızın ölçülerine göre yargılamaya kalkarlar. Hem de ölçüleri doğru olarak bildiklerinden kuşku uyandırarak. Çağımızda, günümüzde, kimi ülkelerde hâlâ suçlanan şairleri, öldüklerinden yüzlerce yıl sonra da suçlamanın yolunu bulurlar. Eksikleri, yanlışları, yaptıkları ve yapamadıklarıyla onları anlamak, tanımak yerine...

ANADOLU'DA TİYATRO VE «TURNE»DEKİ DEVLET TİYATROSU SANATÇILARI ÜSTÜNE

Ayşegül YÜKSEL

Devlet Tiyatroları'na bağlı otuzdört sanatçının Ekim ayı içinde, Elazığ, Erzurum ve Adana'da sunulacak oyunları sergilemek üzere görevlendirilerek bu illere gönderilmesi, uzun yıllardır gündemde olan "tiyatroyu ülke çapında yaygınlaştırma" tartışmalarına güncellik kazandırmıştır.

BÖLGE TİYATROLARI

Kitleleri aydınlatma yolunda en güçlü eğitim aracı sayılan tiyatronun ülke çapında yaygınlaşması yolunda "bölge tiyatroları" düşüncesini ilk ortaya atan, büyük tiyatro adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Bu yolda yaşamı boyunca kavga veren sanatçının "bölge tiyatroları" üstüne çeşitli zamanlarda ve durumlarda yaptığı açıklamalardan birini aktaralım:

"Yeni bir yasayla yepyeni bir kimlikle ortaya çıkacak Bölge Tiyatroları'nın ilk çalışma koşulu hiç bir tiyatroya bağlı olmamasıdır... Zaten kendi Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir Devlet Tiyatrosuna yurttaki tiyatroların tümünü birden bağlamak, eşine dünya yüzünde raslanmayacak bir mantıksızlık olur. Bir kere değer ve önem bakımından Bölge Tiyatroları başkent-

teki bir Devlet Tiyatrosu'nun çok üstündedir. Bir Bölge Tiyatrosu sahnesiyle, okuluyla, yetiştireceği yerli yazarlarıyla bir üniversite kadar önemlidir. Erzurum'da açılacak bir üniversiteyi Ankara lisesinin emrine vermek kimin aklından geçer?"(1)

Muhsin Ertuğrul'un 1960'larda kaleme aldığı bu satırlar "bölge tiyatrosu" anlayışına ilişkin şu önemli noktaları vurgulamaktadır:

1. Bölge tiyatroları, yurdumuzun çeşitli yörelerinde o yöre insanların, tiyatro yazarı, tiyatro sanatçısı olarak kendi tiyatro etkinliklerini kendilerinin kotarabilmelerini ve bu etkinlikleri sürdürmelerini sağlamakla yükümlü birimler olarak düşünülmelidir.

2. Bu birimlerin gerçekleşmesi yolunda atılması gerekli adımlardan biri bölge konservatuvarları olarak nitelenebilecek okulların kurulmasıdır.

3. Bölge tiyatrolarına Devlet Tiyatrosundan bağımsız olarak çalışma olanağı tanınmalıdır.

Tiyatro etkinliklerinin yurt çapında yaygınlaşması doğrultusunda devlet eliyle yapılabilecek bu tür bir girişim, gerekli yasaların yıllardır çıkarılmaması nedeniyle gerçekleştirilememiştir. Sonuç olarak da bölgelerin kendi tiyatrosu-

larını oluşturmalarına olanak sağlanacağına, tiyatrosuz yörelere "merkez"den tiyatro "götürme" yoluna gidilmiştir. Bu uygulama Devlet Tiyatroları eliyle tiyatrosuz yörelerde yerleşik sahneler kurma ya da bu yörelere turneler düzenleme biçiminde yapılmaktadır.

YERLEŞİK SAHNELELER

Bugün bölge tiyatrosu denilince aklı Devlet Tiyatroları adı altında çeşitli illerde kurulmuş ya da kurulacak yerleşik sahneler gelmektedir. Devlet Tiyatroları'nın merkez Ankara dışında İzmir, İstanbul ve Bursa'da yerleşik sahneleri vardır. Bu sahnelerde çalışan Devlet Tiyatrosu sanatçıları daha önce kendi istekleriyle bu kentlere atanmışlar, yaşama ve çalışma düzenlerini bu kentlerde kurmuşlardır. Ancak, bu sahnelerin oyun dağırcığı yine merkez Ankara'da "edebi kurul" tarafından belirlenmekte, bu sahnelerin turne düzeni Genel Müdürlükçe saptanmaktadır. Kısacası yöredeki tiyatro olayına yöre insanların "seyirci" olarak salonu doldurmaktan öte bir katkısı olmamaktadır; ve yerleşik sahnelerde görevli sanatçıların hizmeti yöreye yalnızca dönem boyu oyun sergilemekle sınırlıdır.

TURNELER

Devlet Tiyatroları'nın ilk gelişme yıllarından sonra gerçekleştirdiği "turneler" ise yerleşik sahnelerde sahnelenen ve sergilenen oyunların özellikle yaz aylarında belirli il ya da ilçelerde bir kaç gün için sergilenmesine yönelik olmuştur. Bu turneler büyük kentlerde yer alan tiyatro etkinliklerinin bir ikisini tiyatrosu olmayan yörelere iletmekle sınırlı bir kültür hizmeti niteliği taşımaktadır. Bir başka deyişle, Başkent'te yetişmiş sanatçı, gittiği kentlerin sınırlı bir süre için konduğu olmaktadır; "tiyatro götürülen" yörenin insanı ise, tıpkı yerleşik sahnelerin bulunduğu yörelerde olduğu gibi, tiyatro olayına yalnızca seyirci olarak katkıda bulunabilmektedir. Hiç kuşku yok ki turnelerin ülkenin tüm yöreleri kendi tiyatrosuna kavuşana dek, hatta ondan sonra da titizlikle sürdürülmesi -kültür yaşamının canlılığını etkilesim

yoluyla sürekli kılmak açısından son derece gereklidir. Ancak taşıma suyla değirmenin döndürüle-meyeceği de yadsınmaz bir gerçektir. (Devlet Tiyatroları'nca geçen yaz köylerde sergilenen oyunların kimi basın organları tarafından "köye atılan tiyatro mayası tuttu" biçiminde değerlendirilmesi ise "gerçeği" "görünüşi"le gizlemeye çalışmaktan başka birşey değildir.)

TURNEMİ, YERLEŞİK SAHNE Mİ, BÖLGE TİYATROSU MU?

Birbirinden tümüyle değişik uygulamaları içeren ve ayrı işlevler taşıyan "bölge tiyatrosu", "yerleşik sahne" ve "turne" olguları, bu dönem Erzurum, Elazığ ve Adana'ya "tiyatro götürcek" kadroların Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nce açıklanmasıyla büyük bir kavram kargaşası içine itilmiştir. Bu illere gidecek oyunlarda görevlendirilen sanatçılara bu oyunların bir turne düzeni içinde sergileneceği söylenmiş, ancak turnelerin bitiş tarihleri belirtilmemiştir. Öte yandan Devlet Tiyatrolarının bu üç ilde "yerleşik sahne" kurma tasarıları olduğu da bilinmektedir. Bazı çevreler ise Devlet Tiyatroları'nın bu son uygulamasını, bölge tiyatrolarının doğu illerimizde kurulması yolunda köklü bir girişim olarak değerlendirmektedir. Bu belirsizlik ortamı ve kavram kargaşası içinde, üç ille götürülecek oyunların kadrolarının çoğunlukla Devlet Tiyatrolarının bugünkü yönetimiyle anlaşılamadığı bilinen -Genel Müdürlüğün çeşitli uygulamaları karşısında Danıştay ve öteki mahkemelerde dava açmış- kişilerden oluşması nedeniyle, söz konusu "turne" olayının bir sürgün işlemi olarak gerçekleştirildiği yolunda kuşkular belirmiş, söylentiler alıp yürümüştür.

Her kuruluşun, uygulamalarını görevlendirdiği kişilere ve kamuoyuna açık seçik olarak iletilmesinde sayısız yararlar vardır. Turneye çıkmak her Devlet Tiyatrosu sanatçısının görevidir (Saygın olduğu denli yorucu ve yıpratıcı olan bu görevin dağıtımında sanatçılar arasında eşitlik ilkesinin titizlikle korunması da beklenir bu arada); ancak, yaşam düzenini Başkent'te kurmuş olan sanatçının, görevinin bitiş tarihini bilmek de hakkıdır.

Yerleşik sahnelerde görevlendirme yapılması için ise atama işleminin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bir başka kente atandığını önceden bilmek, ve yaşama düzenini buna göre ayarlayabilmek, yine göreve yollanan kişinin hakkıdır. Yazının başında açıklamaya çalıştığımız anlayışı yansıtan bir bölge tiyatrosu uygulaması ise ancak uzun ve ayrıntılı bir tasarı çalışması ve yasal düzenlemeler sonucunda gerçekleştirilebilir. Bu çeşit bir çalışmanın yapılıp yapılmadığı bilinmediğine göre, sözü edilmekte olan bölge tiyatroları herhalde belirli illerde kurulması düşünülen yerleşik sahneler kastedilmektedir. Kısacası, tiyatroyu ülke çapında yaygınlaştırma yolunda "yeni" bir girişim söz konusu değildir; "yeni" olan görevlendirme aşamasında ortaya çıkan kargaşadır. Bu kargaşa ortamı içinde Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nce bir taşla iki kuş vurulmuş, hem kamuoyunda Türk tiyatrosu adına "olumlu bir girişim" yapıldığı izlenimi yaratılmış, hem de "yaramaz çocuklar" gürültüsüz patirtisiz Başkent'ten uzaklaştırılmışlardır.

Belki turnedeki görevlerini tamamlayıp evlerine dönebileceklerdir Adana, Elazığ ve Erzurum'a gönderilen sanatçılar; belki gittikleri kentlerin yerleşik sahnelerinde sürekli görev yapma durumunda bırakılacaklar, belki de kış süresince bir kentten öteki kente yol olarak "turne"yi sürdüreceklerdir. Bu aşamada önemli olan sanatçıların nasıl bir uygulama karşısında olduklarını ve evlerinden ne kadar ayrı kalacaklarını bilmeyişleri, korkunç bir güvensizlik duygusu içine atılmış olmalarıdır. Bu tür görevlendirmelerle yaratılan huzursuzluk ortamı Devlet Tiyatroları'nın çatısında çatlaklar açmaktan öte hiç bir işe yaramayacaktır. Ancak yüksek moral, disiplin, işbirliği ve amaç birliği içinde gerçekleştirilebilen tiyatroculuk eyleminde değişmez bir kural vardır: Kuliste yaşanan çirkinlikler eninde sonunda sahneden kamuoyuna yansıyacaktır.

(1) M. Ertuğrul, İNSAN VE TİYATRO ÜZERİNE "GÖRDÜKLERİM" Yankı Yay. İst. 1975. S.117.

SERVER TANILLI

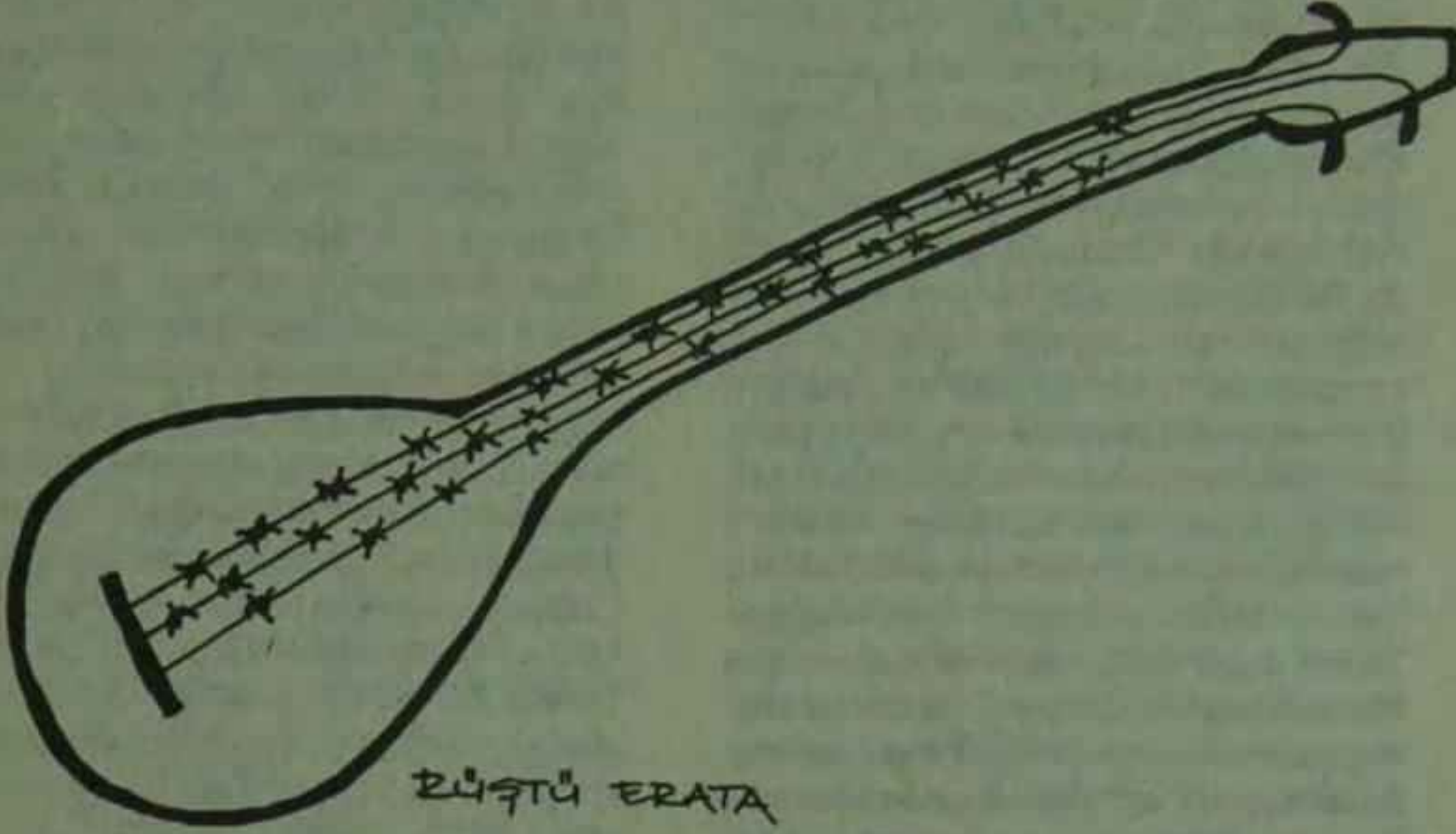
DEVLET ve DEMOKRASİ

ANAYASA HUKUKUNA GİRİŞ

2. BASKI KİTAPÇILARDA 750 LİRA

Genel Dağıtım: SAY Dağıtım
Nuruosmaniye Cad. Türbedar Sok.
No. 4, Kat. 1 (Tel: 28 17 54)
Cağaloğlu / İSTANBUL

TEMEL SORUN: «HAYATIN MÜZİKSİZLEŞTİRİLMESİ»



Bilim ve Sanat, geçen sayısında, Eskişehir İTİA'ne bağlı İB Fakültesi "Atatürk Müzik Araştırmaları Merkezi"nce düzenlenen "1. Türk Müziği Kurultayı" vesilesiyle müzik sorunumuza tekrar eğilirken, bir yandan bu çabaların gerçekten "Kurultay" aşamasına varmasını dilemiş, diğer yandan da o toplantıya sunulan iki yazılı bildiriyle başlayarak "önümüzdeki sayılarda da sürdürmek üzere" müzik sorunumuza sayfalarını açacağını belirtmişti. Söz konusu bildirilerin ilkinin, kısaltılmış olarak geçen sayımızda vermiştik. Bu sayımızda da, ikincisi olan "Hayatın Müziksizleştirilmesi ve Getirdiği Sonuçlar" konulu bildiriyi yer darlığı nedeniyle özetlemiş olarak veriyoruz.

B.S.

Yılmaz ONAY

GİRİŞ

Kanımca müzik sorunumuzun temelinde yatan gerçek şudur: Toplum hayatımızın çeşitli alanlarından müzik, kovulmuştur. Daha önce yaşanmadığı alanlara da girmesi şöyle dursun, tam tersine var olduğu hayat alanları da "müziksizleştirilmiş", kurutulmuştur. Bu yaratılan boşluktan yararlanan ticari müzik endüstrisi, yapısı gereği, müziğin çok çeşitli ve yaratıcı yaşantı biçimlerinden hiç birine değil de, sadece en az geliştirici, en pasif, en geriletici yaşantı biçimine yüklenmiş, "batı" piyasasıyla olsun, yerli piyasasıyla olsun, hep bu tek alanı patolojik biçimde pompalamaya yönelmiştir. Tek seslilik, çok seslilik

sorununu, "arabesk" denen safsatayı, "Türk müziği", "Batı müziği", "hafif müzik" gibi tüm tartışılan sorunları bir kere de bu temel gerçekten hareketle incelemek, müzik uzmanlarımız ve sanatçılarımız için de yararlı olur sanıyorum. Evet, toplumlar müziği nasıl çok çeşitli alanlarda yaşayarak geliştirmiş ve geliştirmekte, bizim toplumumuzda ise müzik hangi kısır yaşantı biçimine hapsedilerek "tüketilmekte"?

MÜZİĞİ YAŞAMAK

Toplumumuzun büyük çoğunluğunu ve genel toplumsal yaşantımızı esas alarak bakarsak müzik bizde ancak şu kadarıyla yaşamakta: Kafa çekerken, kahvede oyun oynarken, yolculukta uyuklarken, ga-

zinoda oturup eğleniyorum diye kendini aldatırken (o da yalnız parası olanlar), televizyon karşısında veya radyo civarında vakit geçirirken vb. salt kendini oyalama, oturup izleme durumlarında fon olarak kulak meşgul etme biçiminde; hatta daha da yaygın ve kötüsü, lokanta, sinema, dükkân gibi ticari yerlerin ille kendilerini duyurma ve reklam etme amacıyla zorla dayattıkları gürültü biçiminde yaşıyoruz müziği... Müzik dinlemek bile denebilir mi buna? Toplum yaşantımızın ne kadar uzun süresini işgal ederse etsin, buna gerçek müzik yaşantısı demek mümkün mü? Kanımca hayır. Sadece parmaklarını kımıldatabilen felçli bir insanın bütün gün parmaklarını oynatması ne kadar "hareket" ise, dilsiz bir insanın ağzını kımıldatarak bir takım sesler çıkartması ne kadar "konuşma" ise, okuma yazmayı unutmuş bir insanın yalnız gazete resimlerine bakması ne kadar "edebiyat faaliyeti" ise, bir emeklinin hergün pencerede oturup dışarıya bakması ne kadar "eğlenmek" ise, yukarıda saydıklarımız da ancak o kadar "müzik yaşantısı"dır. Oysa müziğin o kadar çok ve çeşitli, yaratıcı yaşantı biçimleri var ki: Örneğin dinlemekse özellikle seçerek, dikkatle, içerikli algılamayla, bilinçle dinlemek var; eğlenmekse hep birlikte söyleyerek veya dansederek yaşamak var müziği; yürüyüş, meydan, gösteri, tören gibi toplu hareketlerin gelişkin, bilinçli ifade biçimleri olarak müzik, toplumsal coşkuların, matemlerin, anlatımların, öykülerin, hicivlerin, mizahın dile gelmesi olarak müzik; aşkın, özlemin, sevginin, hıncın, nefretin, umudun, sevincin, hüznün, en zengin duyguların sanatsal ifade bulması olarak müzik yaşantısı var; çalışmanın, üretimin ritm ve harmoni ile kolaylaşması, verim kazanması, hatta zevk haline gelmesi şeklinde de müzik yaşanır; din hayatının gelişkin bir zenginliği olarak da, çocuk dünyasının kopmaz bir parçası olarak da yaşanır müzik; nihayet diğer sanatlarla içiçe, sözü, şiiri, oyunu, dansı, görüntüyü seslendiren, süsleyen, yorumlayan, eşlik eden, güçlendiren işlevleriyle de yaşanan bir insan yaratışıdır müzik. Müziği çok yönlü geliştiren, toplumda bunların tüm bu çeşitliliklerde yaşanmasıdır. Sanatçıyı da, toplumu da, müziği de besleyen, bu hayat damarlarının tümüdür. Her yaşantı biçiminin karşılığı da başka müzik türü, biçimi, içeriği ve tekniği olabilir.

Örneğin bunlardan birinin en gelişkin biçimi bile tek sesli olabilir de (yüzbin kişinin kendiliğinden bir şarkıya bir marşa geçtiklerini düşünün, bu elbette tek sesli olmak zorundadır, ama başlıbaşına büyük ve gelişkin bir müzik olayı değil midir?), öte yanda bir diğer yaşantı özü gereği çok sesliliği zorlar, oluşturur geliştirir (batıda çok sesli müziğin gelişme aşamaları). **Önemli olan, müziğin toplumda çok yönlü yaşanmasıdır.** Ancak o zaman orada "müzik var" denebilir.

BATI MÜZİĞİNDEKİ GELİŞMENİN HAYATLA BAĞLANTISI

Örneğin batı müziği, bildiğimiz gelişkinliğine, hayatın ve toplumsal mücadelelerin önemli bir unsuru olması sayesinde erişmiştir. Müzik sorunumuza yaklaşımda, müziğin toplumca yaşanması boyutunu gereğince vurgulayan araştırmacı ve sanatçılarımızdan Muammer Sun'un "Türkiye'nin Müzik-Kültür-Tiyatro Sorunları" kitabından birkaç örnek getirmek istiyorum. Sun, 540-604 yılları arasında yaşamış olan Papa Gregoir'in, "tek kilise" amacına "tek müzik"le varılabileceğine inandığını, bu amaçla dinsel törenleri "tek müzik"lerle birleştirmek için özel eğitimle müzikçiler yetiştirilip Avrupa'nın dört bir yanına gönderildiğini belirterek şöyle diyor: "Müzikte sağlanan birlik ve onun gördüğü işler sonraki yıllarda 'tek kilise' amacının gerçekleşmesinde önemli etkenlerden biri olmuştur.. Bir kilisede aynı ezgiyi söyleyen kimseler arasında ve değişik ülkelerin kiliselerinde aynı ezgileri söyleyen kimseler arasında çeşitli yönlerden yakınlıklar kurulmayacağı söylenebilir mi? **Toplum yaşantısında müziğin böylesine iş görür duruma gelmesi, kendi gelişiminin de en sağlam dayanağı olmuştur.. Bilimsel müzik çalışmalarına yol açılmış, çok seslilik bulunmuş ve geliştirilmiştir.**"

Gelişme bununla durmamış. Çünkü buna karşı daha sonra reform mücadelesinde de müzik bir o kadar etkinlik kazanmış: "Martin Luther.. dinsel alandaki (genel yaşamı da etkileyecek olan) yeni evren görüşünün büyük kitlelerce benimsenebilmesi için.. kilise şarkılarını yeniden düzenlemiş, protestan korallerini bizzat yaratmıştı", diyor Sun şunları ekliyor: "İncil'in Almanca'ya çevirisinde halk dilinden büyük ölçüde yararlanıldığı gibi, onların seslendirilmesinde de halk müziklerinden yararlanıldı. J.S.

Bach 'En büyük amacım Almanya'nın en ücra köyüne kadar Lutherien dinsel müziği yaymaktır' diyor.. ve koral ezgilerini alıp çok seslendirerek o amacını gerçekleştiriyordu". Mahmut Ragıp Gazimihal ise "55 Opera" adlı kitabında daha sonra dinsel müziğin de alternatifinin "rönesans tefekkürünün bir şaheseri" olarak doğduğunu belirterek şunları yazıyor: "XVI. Asrın Avrupa kültürü hâlâ kilisenin elindeydi. Kilisenin musikisi ise 'vokal polifoni' (İnsan çok sesliliği) idi. Kilisede din dışı duyguların yeri yoktur. Koroda ferdi duygunun sesi demek olan solist yoktu.. Taassuptan aydınlığa çıkılmak kaygılarının duyulduğu çağda 'Opera' doğdu.. Operada bilakis din dışı duygularla ses solistleri yer alacaktı. (Opera) bir zaruretten ve bir ihtiyaçtan doğdu.. Operanın doğması ile musiki yepyeni imkânlar kazanıverdi". Gazimihal'in bu yepyeni imkanları sıralarken belirttiği dördüncü madde bizim için özellikle altı çizilmeye değer: "Hiddet, şiddet, aşk, ihtiras, entrika, kıskançlık, kin, şefkat gibi vaka duygularının sese getirilmesi yolunda dramatik bir musiki üslubu doğdu". Toplumumuzda ise örneğin bu duyguların ancak halk müziğimizde yaşanmış olduğunu görüyoruz. Hele bu duyguların birde örneğin dramatik müzik üslubu içinde ifadesi herhalde ancak çok seslilik ile mümkün olabilirdi. Böyle bir gelişkinlik ise halk müziğinin kendisinden beklene mezdi, ancak onu da değerlendiren yetkin bir "sanat müziği" yaşantısı yoluyla gerçekleşebilirdi. Ve o zaman belki çok farklı fakat batı ile aynı gelişkinlikte bir doğu müziği söz konusu olabilirdi. Demek ki sorun "coğrafi" değil; müzik, toplumumuzda gereğince yaşanmamıştır da ondan "az gelişmiş"tir.

OSMANLI HAFİF MÜZİĞİ VE HALKMÜZİĞİMİZİN "AĞIR"LIĞI

Byrada hemen "halk müziği" "sanat müziği" kavramlarına kısaca değinmekte yarar var. Halk müziği halk kitlelerinin kendiliğinden ve anonim (isimsiz) olarak yarattıkları müziktir. Özgün halk sanatçıları da yetişir, fakat ağırlık anonim ve kendiliğinden yaratıştır. Sanat müziği ise bu kendiliğinden ve anonim yaratışın aşıldığı ve müzik sanatçılarının sanat yapma bilinci ile davrandıkları aşama ile belirlenir, yani yaratışın, anonimlikten ziyade, sanat yapma bilinci ile davranan sanatçılarda yoğun-

laştığı müziktir. Yoksa "sanat müziği" ille her zaman halk müziğinden daha çok sanat olduğu anlamına gelmediği gibi, halk müziğide sanat müziğinden daha az sanatlı demek değildir herhalde. Ancak şurası da bir gerçektir ki, anonimlik ve kendiliğindenlik, halk müziğinin sanatsal gelişmesine kaçınılmaz bir sınır getirir. Bunun ötesine ancak halk müziğini de değerlendirmesini bilen fakat onu aşan sanatçı bilinci ve sanat müziği yaşantısı ile geçilebilir. Nevar ki, sanat müziğinin halk müziğini aşan bir gelişme olabilmesi için de, o sanat müziğinin, halk müziği yaşantılarından daha ileri, daha zengin, daha gelişkin müzik yaşantıları biçiminde halk kitlelerince yaşanması gerekir. İşte batı sanat müziğini geliştiren de, toplumun onu yaşaması olmuştur.

Oysa aynı anda bizim toplumumuzun geçmiş yaşantısında müziğin yerine ve işlevine bakalım: Osmanlı döneminde halk müziğinin anonim yaşantısı dışında **sanat müziği olarak, yani sanatçıların müzik yapma bilinci ile müzik yaptıkları yaşantı olarak sadece saray müziğini** görüyoruz. Fakat saray hayatının hangi alanı için: Sadece "işret", boş eğlence hayatı için.. O dönem saray yaşantısında, örneğin yukarıda Operayı geliştirdiğini gördüğümüz kin, nefret, ihtiras, entrika vb. "vaka duyguları" yaşanmıyor muydu? Alâsı yaşıyorlardı. Ama müzik bu hayatın içine, bu hayat da müziğin içine sokulmamıştır. Hatta sarayın "işret" hayatından ibaret müziği, sözlerine bakılırsa aşkı anlatıyor görünürken, aşkı bile gerçekten, derinliği, çok yönlülüğü ile anlatmaya çalışmamıştır. Aşk konusu bile işret hayatının içi boş kalıpları olarak kalmıştır o müzikte. Bu niteliğiyle saray müziğimize "Tarihi Türk Müziği", "Klasik Türk Müziği" ya da "Divan Müziği" deyimlerinden daha çok "**Osmanlı Hafif Müziği**" deyimini yakışıyor galiba. Böyle demekle o müziği küçüm-müzik" **esasen müziğin hafif ya da ağır olmasının değil, işlevinin hafif olmasının adıdır herhalde.** Yani değişik, çeşitli, çok yönlü hayat boyutlarını ifadelendirmekten ve değişik içerikleri ve etkileri ile yaşanmaktan ziyade, çoğu kez içeriksiz olan hoşça vakit geçirmeye, boş eğlenceye kullanılan müzik.. Bunun yanında halk müziğimiz, doğa coşkusunun düğün eğlencesine, savaş ve kayıp üzüntüsünün doğrudan tarih ve destan anlatımlarına, halk mücadelelerinin gerçek aşk türkülerine katılıp zenginleştiği bir

müziği. Halaylarda ve üretim oyunlarında toplu ve değişken ifadeliler dansın bütün inceliklerine cevap veren bir ritm olgunluğuna varan halk müziğimizde, düğün gerçekten toplu eğlence olmuş, mücadele müzikle güç kazanmış, yenilgiler bile müzikle halkta yaşayan, süren, gelişen potansiyele dönüşmüştür. Yaşantılar tarihleşmiş, tarih sanatın içeriği olmuştur. Böyle bir müzik elbette sarayın isret müziğinden daha "ağır"dır. Ve toplum hayatımızın "müziksizleştirilme"si sürecinde, örneğin saray müziği sarayın isret hayatı ile birlikte sadece kendiliğinden göçüp gitmeye terk edilirken, halk müziğimiz herhalde bu "ağır" nitelikleri yüzünden bir de üstelik habire yasaklanmalara uğramıştır. Nitekim örneğin "Mapusane içinde mermerden direk/Kimimiz onbeşlik kimimiz kürek/İdam cezasına dayanmaz yürek" türküsü, saray müziğinde asla bulunmayan, halk müziğinin konu, ifade ve tarih zenginliğinin yüzlerce örneğinden sadece biridir ama, bir tarihte radyolarda yasaklanan türkülerden de sadece biridir. Daha ilginç, Osmanlı sarayı din erkini de kendinde toplamış olduğu halde, din hayatına bile (bir iki ürün dışında) gelişkin bir müziklilik kazandırma bilincini asla göstermemişken, dinsel ve felsefi müziğin yaşanması da gene ancak halk müziği çerçevesinde kalmıştır.

Yürüyüş müziği, marş -ki toplu hareketin zorunlu ihtiyacı ve geliştiricisidir- sadece Mehter'de askeri alanda daralmıştır. Toplumun en doğal müzik ihtiyacı olan birlikte söyleme ve dans ise sadece folklorik gelenek sınırlarında tükenmeye bırakılmıştır. Oysa biliyoruz ki, anonim yaratışı besleyen halk yaşantısı çağdaş değişimlere uğradıkça halk müziği de artık tek başına kendi kendini koruyamaz olur, gelişmesi de 'durur. Hele bir de bilinçli "müziksizleştirme" etkileri binerse üstüne? İşte toplumumuzun müzik mirası bu idi. Böyle bir mirastan günümüze ne kaldı?

GİDENLER VE GELMEYENLER

"Tambur başladı. Bu musıkı ömrümde kulaklarımdan gitmeyecek.. Şeyh bugün hep eski şarkıları çalıyordu" (Çalıkuşu. R.N. Güntekin. B. Vilayetindeki yaşantıdan). "Hanım nerede? Esmâ kadını aldı, telgraf müdürlerine gitti. Çalıp çalıp eğleneceklermiş." (Kuyucaklı Yusuf. Sabahattin Ali. Edremit yaşantısından). Bunlar yarım yüzyıl önce-

mizin notları. Saray müziğinin saray hayatı ile birlikte göçüp gitmeye terk edilirken kent ve kasaba halkının belli kesimleri içinde kalan yaşantı izleri. Osmanlı hafif müziği'nin orijinal şekliyle sürmesini, ya da sadece biçimsel (çok seslendirme vb) "restorasyonlarla" korunmasını istemek ve beklemek ise, zaten yanlış bir yoldur. Bu bana İlhan Tekeli'nin Boğaz Yalıları konusunda Bilim ve Sanat'ın 9. sayısında çıkan makalesini hatırlatıyor: "Osmanlı toplumunun üst gelir dilimleri ile toplumun ayrıcalıklı kesiminin yarattığı bir olgu Boğaziçi" diyor Tekeli. "Bu soruna Boğaziçi'ni nasıl korumalı diye yaklaşmak, soruyu yanlış sormak oluyor. Kanımca sorunun doğru soruluşu Boğaziçi'ne nasıl yerleşmeli diye sormaktan geçiyor.. Boğaziçi'ne nasıl yerleşmeli sorusu herabesinde yeni yeni sorular getiriyor.." Evet, zorluk da burada belki, Boğaziçi'ne doğru biçimde yerleşmek sadece bir mimari biçim sorunu olmadığı gibi, Osmanlı dönemi saray müziğinin bugün çağdaş toplum hayatımızda doğru değerlendirilerek yaşatılması da sadece bir bestecinin onu çokseslendirmesi veya bir icracının onu eskiden olduğu gibi çalabilmesi değil. Sorun, toplumumuzun bugün müziği çağdaş düzeyde, ama kendi hayatında en zengin biçim ve yönleriyle yaşayıp yaşamadığı sorunu.

Folklor gitmiş. Köy düğünlerinde bile, insanlarımız ne çalıp ne söyleyeceğini, ne oynayacağını bilmez duruma gelmiş. Kasaba, şehir eğlencileri farklı mı? Nitelikli birlikte söyleme, nitelikli birlikte oynama, eğlenme nerede var? Yoksa bir iki diskoteğe bakıp toplumumuz Pop müziği ile dansediyor mu diyeceğiz? Radyonun "oyun havaları" programı folklorik dansı öldürmekle meşgulken, "Türkçe sözlü hafif müzik" denen piyasa onun yerine batı tipi dans yaşantısını getiriyor filan değil. Onun da getirdiği yaşantı biçimi "arabesk" denen piyasa ile aynı pasif "seyir" ya da "fon gürültüsü" niteliğinde, belki şimdilik hitabettiği kesim biraz farklı ama kaynaşmaktalar: "Arabesk", "Pop Arabesk"e dönüşürken "arancman" da "arabesk"le kırıyıyor. Sonuç: Şarkı, türkü yaşantısı gitmiş, neredeyse en gelişkin kesimlerimizin bile birlikte söyleyebildikleri tek şey olarak elde "domatesin çekirdeği kırmızı kırmızı" kalmıştır ancak. Birlikte oynanabilen ise ortalıkta sekilsizce dolanmaktan ibaret. Folk-

lorik dans, turist gemilerinden dolar dilenmenin biçimine indirgenmiştir neredeyse. (Bilinçli ilerici folklor değerlendirme ve yayma çabalarını, bilinçli ilerici müzik yapma, değerlendirme ve yayma çabalarını, birlikte çalıp söylemeyi ve dikkatli içerikli müzik dinlemeyi toplumsal yaşantı haline getirme çabalarını zaten "müziksizleştirme" sürecine karşı direnmenin örnekleri olarak kaydediyorum, ama nasıl engellerle karşılandığını da birlikte düşünmek koşuluyla).

Türküler, bir yandan radyo ve televizyonca "resmi saz"la mumyalanmış, halk kendi müziğini gerçeğiyle, özüyle, biçimiyle bulup dinleyemez olmuş; diğer yandan türkülerin gerçekten derlenip korunmasına bile kapılar kapatılmış, hele özüyle çağdaş düzeyde değerlendirilip halk tarafından yaşanması çabalarına iyice engel konmuştur. Türküler hazinesi geri zekâlı 'arancman' piyasasının talanına, yağmasına peşkeş çekilirken, "şarkılar" kategorisi de aynı desteklerle hızla önce gazino piyasasına sonra da "arabesk" denen piyasa müziğine dönüştürülmüş. (Arabesk'in "türküler" in değil "şarkılar"ın türevi olduğunun altını çizmek isterim. Nitekim "arabesk" denen müziğin resmi yayıncısı olan Polis Radvosu da bunu "Şarkılardan Bir Demet" adı altında yayınlıyor. Kaldı ki aşağıda bu süreci Zeki Müren örneğinde daha açık göreceğiz.)

Buna karşılık uzun süre tek alternatif olarak gene zorla aşılarmaya çalışılmış olan "çok sesli batı müziği", elbette ki toplumun yaşantısı haline gelmemiş, gelemezdi de. Çünkü bunun olması için önce toplumun, müziği çok yönlü içerikli, derinlemesine yaşamaya geçmesi gerekirdi, ki bunun gerçekleşmesi de zaten aynı toplumun kendi müzik yaratışları sürecine de girmesi demektir, o zaman neden yalnız hazır batı müziği ya da yerli biçimsel taklitleri ile kalsın? Batının ticari müzik endüstrisinin uyguladığı "müziksizleştirme" furyasına ve yöntemlerine ise zaten tüm ithal kapıları açık. Ve bizdeki "müziksizleştirme"nin boşluğunu dolduran her çeşit piyasa müziği de ("arabesk" deneni dahil) zaten yerli maskeli batı patentlerinden başka birşey değil. Demek ki bugün de sorun salt "batı", "doğu" sorunu değil. Batıda da "müziksizleştirme" saldırısına karşı gerçek müzik yaşantılarının mücadelesi sürüyor. Ama mirasın gelişkinliği farklı ve

yerine göre gerekli özgürlük ortamları farklı:

Teoman Aktürel, Milliyet Sanat Dergisi'nin 28. Sayısında (Temmuz 1981) şunları anlatıyor: "1975 ilkyazında.. Paris'te sokakta ilerlerken.. bir ezgi yakalarımızdan yakalamıştı bizi.. Genç güzel bir kadın, yanında yakışıklı bir erkek, 'orgue de barbarie' eşliğinde türküler, şarkılar söylüyordu.. Güncelleştirilmiş eski halk türküler, siyasal şarkılar. Siz de katılabilirsiniz türkü ya da şarkıya.. Ne karışan vardı ne görüşen. Alabildiğine özgür.. Dinletti bitmiş, ortalık alkıştan inlemişti..". ve ekliyor Aktürel, "Yıllar sonra İstanbul'a döndüğümüzde, yukarıda dile getirmeye çalıştığım sokak dinletisine benzer bir dinletiyi karşılaştık şöyle dursun, koltuk meyhanesindeki laterna'nın da ortalıktan yok olup gittiğini öğrenince nasıl bir hüznün basmıştı içimi.. **Sokak dinletisi yok, peki.. Parklarda, alanlarda müzik yok, peki.. 'laterna' yok, peki.. Ya ne var?**" Dünyaca ünlü Şili'li şarkıcı Victor Jara öldürülmesinden önce şunları yazmış: "Michelangelo, Picasso, Violetta Parra, Neruda ve Atahualpa gibi tarihin büyük kişilerinin kendi kendilerine 'ben sanatçıyım' dediklerini sanmıyorum. Onlara bu ünvanı halk vermiştir. Halk ve zaman.. Çünkü, onların eserlerinin halkın ruhunda iz bırakıp bırakmadığını zaman belirler.. Toplumsal angajmanı olan şarkı bugün yeni bir güç kazanıyor. **Halk kesimleri, kendi gerçek müziklerinin bilincine varıyorlar ve kendilerini baskı altında tutanlara karşı mücadeleyi şarkılarında sürdürüyorlar.**" Buna karşılık, örneğin İsveç'in Abba topluluğunun popülerleştirilme mekanizmasını anlatan Zülfü Livaneli: Kameralar gösteriyor büyük müzik endüstrisinin çarklarını" diyerek, topluluğun perde arkasındaki şirket yöneticisi Stikkan Andersen'in kendi söylediği şu sözleri aktarıyor: "Halk televizyonda ya da konserde seyrettiği zaman ellerinde gitarlarıyla dört şarkıcı geldi sanıyor. (Oysa) mesele sahneye çıkıp kendini gösteren dört kişide değil. **Arkalarındaki büyük ve profesyonel örgütte**". Evet, işte bu da Batı. Ve bize girişi serbest olan, hatta teşvik edilen Batı da bu. Ama daha çok yerli maskeler altında tabii. İşte Zeki Müren örneği:

Saygın bir gazetemizin sanat sayfasında dört sütun üstüne yayınlanan Zeki Müren'le söyleşide (12 Ekim 1981) "Türk Sanat Müziğinin bu ölümsüz sesi" diye nitelenen sar-

kıcı, işe İstanbul Radyosu'nda 1951'de ilk şarkısını söyleyerek başlamış. Daha çok saray müziğinin ve "şarkılar" programının şarkılarını söyleyen şarkıcı, söyleşideki ifadeye göre "Türkiye'deki sanat olaylarının belli başlı yeniliklerinde öncülük" yapmış. "Yenilik"lere bakın: Önce 1955'te sahneye (yani gazinoya) çıkışını yenilikler sorusuna verdiği cevabın başına koyan şarkıcı "Bu arada saz heyetine smokin giydirmeyi ilk kez ben uyarladım" diyor.

(Bu herhalde yerli, milli ve de milliyetçi bir "smokin"di!) "İlk kez.. T biçimindeki podyum uygulamasını Türkiye'ye ben getirdim. Buna bağlı olarak ilk kez sahneye el mikrofonu ile çıkmayı da ben başlattım. Sahne ışıkları ve dekorlu sahne uygulamasını da ilk kez ben yaptım" diye ekleyen şarkıcı, 1955 yılında ilk filminin "Beklenen Şarkı" olduğunu da belirttikten sonra şunu söylüyor: "İlk kez kostümlere isim veren de benim". Biz, aslında batı taklidi müzik ticareti yöntemlerinden başka birşey olmayan bu "sanat yenilikleri"nin arasında kendisinin belirtmediği "Zennube", "Cemile" türü ve bugün "arabesk" denen piyasaya taş çıkartan, zemin hazırlayan "Yenilik"lerin de üstelik radyolardan ve aynı şarkıcının ağzından ortalığa yayıldığını hatırlarken bir de bakıyoruz şarkıcı "Türk sanat müziği hakkında düşünceleriniz" sorusuna pervasızca şu cevabı vermiş: "Bugün Türk sanat müziği dejenere olmuş durumdadır". Ama ardından şunu eklemeyi de ihmal etmiyor: "Şimdi arabesk modası bir mevsimlik.. Ne yazık ki ben de o modaya uydum!". "Ancak.. yine Sadullah Ağa'lar, Dede Efendiler, Şevki Bey'ler, Hacı Arif Bey'ler" o şarkıcının "beyninde", "gönlünde" ve "dudaklarının arasında" imiş! Arabesk denen piyasaya nereden nasıl varıldığına bundan daha açık örnek nasıl olur?

"ARABESK" NEREDEN ÇIKTI?

İşte tam burada "arabesk" denen piyasa müziği hakkındaki şu tür iddiaları tartışmanın sırasıdır: "Arabesk müzik köyden kente göç ederek hem köy müziğinden kopmuş, hem de kent müziğine intibak edememiş geniş ara kesimlerin müziğidir. Horlanan, ezilen bu kesimlerin ihtiyacına, gene horlanan ve devlet radyo televizyonunca dışlanan bu müzik cevap vermiş, bu nedenle bu kadar yayılmıştır. Bu değerleriyle yaklaşmak gerekir. Dolmuş müziği demek yanlıştır vb."

1. Orhan Gencebay'larla "arabesk" denen piyasa müziklerinin ortaya çıkışı 1968'ler. Oysa örneğin Muhsin Ertuğrul'un ta karşı kıyılardan kulakları öldürdüğü için lanet yağdırdığı Zennube'ler radyolarımızın da gözdesi Zeki Müren'in sesinden yayılıyordu halka. Daha da ilginç, 1965'lerde, yani Gencebay furyasından çok önce Ankara'da Yenisehir'de ve de üstelik Fransız Kültür Merkezi'nde Zeki Müren'in açtığı resim sergisine, gene gecekondu semtleri ahalisinin çoluk çocuk, kadın erkek, bulvarda kuyruklar teşkil ederek akın akın geldiklerine ben bizzat tanık olmuştum. Buna ne demeli? Bu ilgi de o kitlelerin bir anda kabarırken resim ihtiyaçlarına mı cevap verivermişti? Nereye gitti o ilgi! Radyolarımız, Zeki Müren reklamına ve o sistemle hazırlanan "şarkılar-gazino - arabesk piyasa" sürecine tüm gücüyle seferber olduktan sonra, bugün "arabesk"i güya sakıncalı bulup dışlamış görünüyor ama, o işi Polis Radyosu'na havale etmeyi de ihmal etmiyor; böylece bir de üstelik ona güya "avam müziği" muamelesi yaparak "avam" nezdinde gene iki kat reklam sağlıyor. Türküler'in yozlaştırılması olan, fakat işlevi itibarıyla arabesk'le aynı tür piyasa olan "arancman"ın, şarkıların türü olan "arabesk"le kaynaşıp yayılması içinse hâlâ elinden geleni yapıyor. Bir müziğe, bir yozlaşmaya sistem olarak karşı çıkılsa, bir radyoda yasaklanıp ötekinde yayınlanır mı? Bir türü yasaklanıp öteki desteklenir mi? Televizyonda 30 Aralık'ta yasaklanıp 31 Aralık'ta (Yılbaşı gecesi) yayınlanır mı? (Hatta ben diyorum ki, eğer arabesk piyasacıları, Zeki Müren gibi "arabesk" in de daha baştan radyolardan, televizyondan enine boyuna yayınlanmasını ticari bakımdan şart görselerdi, TRT içindeki küçük bürokratik engel şimdiye çoktan aşılmıştı bile) Oysa TRT birşey sistem olarak halktan uzak tutmak istedi mi, örneğin halk müziğinin özünü ortaya getirerek yıllardır çağdaştırma ve çağdaş düzeyde yaşatma başarısını gösteren Ruhi Su ve benzeri tüm ilerici sanatçılara yaptığı gibi, ona televizyonu da, radyoyu da, Polis Radyosu'nu da, hatta reklam spotlarına kadar tüm çıkış kapılarını yasak eder. Çünkü o kapılar bir açıldı mı halk beğenisi hakkında bugün yerleştirilen yalanların yerle bir olacağını, TRT bazı dostlardan daha iyi biliyor galiba.

2. Bir defa bu "arabesk"

deyiminin sahibi kimse hâlâ çıkamadı ortaya. Çünkü hele şu pek fiyakalı ve de batılı hava veren "esk" takısıyla bu deyim başlıbaşına bir reklam türüğünden başka birşey değil. Arap halklarının müzikleri, "arabesk"e değil bizim halk müziklerimize benziyor. Olsa olsa Araplardaki aynı tür piyasa müziği bu "arabesk" piyasasına benzerdir. Üstelik Arapların da buna "alaturka" (yani Türk usulü) diye karşı çıktıklarını biliyoruz. Nedir bu saçmalık öyleyse? Orhan Gencebay kendi yaptığı müzik için "Dünya müziği kurallarına bağımlı, Türk halk müziği ve sanat müziği kurallarına da bağımlı olmadan ve tekniğin tüm olanaklarından yararlanarak Türk ezgileri, melodileri içinde özgürce dolaşmak" diyerek bu saçmalığı safsata ile kapatmaya çalışıyor. Çünkü herhalde ticari olarak buna mecbur ve çünkü bu lâf salatası nasıl tanım değil "tanımsızlaştırma" ise, piyasada yapılan işin de müzik değil "müziksizleştirme" olduğunu gene Orhan Gencebay bazı dostlardan daha iyi biliyor galiba.

3. Bu piyasa müziğinin dolmuş, minibüs, otobüslerde önce yaygınlaşması, hiç de o araçların yolcularının toplumsal niteliği ve ihtiyacı ile ilgili değil. Tersine fonda sürekli birşeyler dinleme ihtiyacı en çok bu araçlarda "fizyolojik" ihtiyaçtır ve de yolcuların değil şoförün ihtiyacıdır. Yolcular ise tam tersine şoförün açtığı sesleri dinlemeye sadece "mecbur" edilirler. Kaset, pikap gibi aletler, dolmuşta, minibüste bu "fizyolojik" ihtiyaç daha imkânlı biçimlerde karşılamakta olduğundan hızla radyonun yerini almıştır. Yeter ki onları saatlerce doldurup tıkıştırarak malzeme bulunsun. İşte ihtiyaç, -salt bu oyalama işlevi ile- bu saatleri dolduracak "müzik" serî imalatı ihtiyacıdır ve müzik ticaret mekanizması da bu pazarı bu piyasa imalatının sürümüne karşılamıştır. Bu birikimle ve böyle bir işlev için seri imalat ancak böyle bir piyasa müziği doğurabilirdi. (Bu ihtiyaç bile içerikli, ciddi eğlentili ve nitelikli, müzik yaşantılı sanat yaratışı ile karşılayabilecek güçlerin ise baştan engelli olduğunu unutmayalım.)

4. Piyasa müziğine, köyden kente göçeden ve bu nedenle hem köyün müziğinden kopan, hem de kentin müziğine intibak edemiyen geniş ara kesimlerin müziğidir diyebilmek için, köyün yaşadığı müzik şudur, kentin yaşadığı müzik budur saptamasını da yapabilmiş olmak

gerekir. Oysa toplumumuzun köylüyle kentliyle genelde müziksizleştirildiğini koyduk. O halde arada kalmış kesimlerin müziği, diye bir sav da temelsiz kalıyor. Kaldı ki, böyle diyen dostların hepsi, hemen de ardından, bu piyasa müziğinin köyde de, kentte de, üst gelir diliminde de yaygın olduğunu eklemeyi ihmal etmiyorlar. O zaman baştaki savın ne anlamı kaldı?

5. Peki nasıl bu kadar satıyor? Önemli bir soru. Ama ben de şunu sorayım: Bir ilimizde daha önce hiç bilinmeyen bir uyuşturucu ilaç nasıl o kadar hızla yayılabildi? Bir de başka örnek vereyim: Cumhuriyet gazetesinin 21 Temmuz 1981 günlü nüshasında Ayakkabıcılar Derneği Başkanı şunları söylemiş: "Kadın ayakkabılarının modası bir mevsimin içinde iki üç kere bile değişir.. Bu yaz sezonu başlarken 1,5 santim topuk modaydı, bir ay sonra topuk 7 santime çıktı, yirmi gün sonra da topuksuz katen ayakkabılar moda oldu. Bu modeller gelecek yaz satılamayacağı için de.." Şimdi soralım: Kadın halkımız birer ay farkla önce 1,5 santim topuğa, sonra 7 santim topuğa hemen ardından da topuksuzluğa ihtiyaç duyuyor olabilir mi?

O halde soruyu, halk nasıl aldanıyor, nasıl aldatılıyor, diye koymak gerek. Hayat damarlarımızdaki müzik özsuyu nasıl kurudu, nasıl kurutuluyor, nasıl tazelenir, bunun için nasıl mücadele edilmeli, diye koymak gerek. Çözüm içinse hazır kolay reçete yok. Ama çözüm var, mutlaka var.

SONUÇ

Eğer müzik sorunumuzun temelinde yatan neden, "hayatın müziksizleştirilmesi" ise, ve bu nedenle müziği de koruyamaması, müzik de üretmemesi ise, mücadele ve çabaların yönü de bu temel sorundan hareketle saptanmalıdır. Bu ne demektir:

1. Örneğin, herşeyi çok seslilik sorununa bağlamamak demektir. 1933 öncesi Almanya işçi tiyatroları hareketinde işçiler müzik öğretimi diye dayatılan, fakat içeriksiz olan kanon öğretimine (ki çok seslilik saplantısından kaynaklanıyor) karşı çıkarak, yerine tek sesli de olsa içeriği doğru, anlaşılır ve işçi yığınlarınca benimsenir, kolay öğrenilir parçalarla, müziklerle uğraşılmasında direnmişler. (O kadar müzik gelişkinliği olan bir toplumda bu) Sonuçta onların çabası başarılı olmuş, yayılmış, genişlemiş, hareketle, kitlelerce de bilinen, katılınan,

özümlenen zengin ürünler kazandırılmış, ama orada durmamış, bu sayede daha olgun çok sesli korolara da varılabilmiş ("İşçi Tiyatroları. Ajitprop Topluluklar" Kitabından)

2. Örneğin, doğru güzel şey halka nasıl olsa yayılamaz kasar yargısına aldanmamak demektir. Ancak, doğru güzel şeylerin kitlelerce yaşanması için onları sadece üretmiş olmamızın yetmeyeceğini bilmek ve daha cömert ve başka alanlardaki çabalarla bir bütün içinde, sabırlı fakat kararlı bir sürece girmek demektir.

3. Bu çok yönlü çabada perspektifleri vitirmeden her olanaktan yararlanmak demektir. Ve çeşitli olanaklara göre değişik ürünler olusacağını bilmek demektir. Sorunun, tek bir müzik türü, biçimi ya da tekniği sorunu olmadığını, bunların çok çeşitli olarak hepsini içerebileceğini bilmek demektir.

4. Bükemediğin eli öpme yanlışına kapılmamak, tarihin aynı zamanında yanlış, sakat patolojik durumlardan yana değil, onlara karşı verilecek mücadeleden yana, halkın ve gerçek sanatın gelişmesinden yana işlediğini unutmamak demektir.

5. Herbirimizin doğru yönde katacağı her bir damlanın geleceğin yolunda hiç de yitip gitmeyeceğine inanmak demektir.

6. Doğru yöndeki her çabayı desteklemek, onunla dayanışmak demektir.

7. Doğru yönün temel belirleyicisinin ilerici içerik olduğunu akılda tutarak, piyasa müziği mekanizmasında da ilerici içerikli müzikle etkinlik ve yaygınlık kazanabilecek bilinçli ilerici sanatçılar olursa (mizah alanında "Gırgır" örneğinin, sinema alanında daha önce yerleştirilmiş "halk böyle istiyor" palavralarını altüst eden ilerici sinema örneklerinin kanıtladığı gibi) onlarla da mutlaka dayanışmak, el uzatmak demektir.

8. Her türlü zorlukla karşılaşılacağını bilmek demektir.

9. Ama en uzun da görünse, doğru olan perspektifin ve yolun, her çeşit aldatıcı kolaycılıklardan gene de daha kısa olduğunu bilerek, atılacak her adımda halkın onu yaşamasının esas olduğunu gözetmek demektir.

Mücadeleyi bu yolda sürdürmüş ve sürdüren sanatçılarımız, insanlarımız, toplumsal birikimimiz var. Böylesine zengin kaynağın ortasında susuzluktan ölmek kader değil. Umutsuz olmak için de hiçbir neden yok.



RUMUZ: GONCAGÜL

İlber ORTAYLI

Son yıllarda ortaya konan bir iki örnekten sonra vazarlarımız ve sahneye koyucuları-
nız tarafından sıkça başvurulmuş fakat bunaltıcı olmaya başlayan bir moda vardır. Ortaoyunu ve geleneksel tiyatromuzun diğer türlerinin göster-
mecili özelliğinden sözde yararlanarak, unutul-
maya mahkûm oyunlar yazmak ve sahnelemek
diye özetleyebiliriz bu modayı... Ortaoyunu tek-
niğinde ele alınan bu oyunlar, lâf kalabalığı, öl-
çsüzlük ve araya sıkıştırılmış siyasal hicivle
ilgisi olmayan sloganlarla can sıkıcıdır ve her-
şeyden önce hazin bir ortaoyunculuk denemesi-
dirler. Ortaoyunu ele alan modern bir yazar,
oyunu sergilendiğinde, bildiğimiz Ortaoyunun-
dan çok farklı birşey yapmamışsa onun adına
şarlatanlık demek gerekir. Böyle bir oyunu
örneğin Dömbüllü İsmail merhum seyrettiğinde
dudak büküp; "Evlat sizin becereceğiniz iş değil
bu" dedi ise (ki sık sık demiştir ve bir alâ ti'ye al-
mıştır) başka eleştiri gerekmez. Ortaoyunundan
yararlanarak yazılmış bir oyunu, hakiki ortaoyun-
cular seyrettiğinde bile kendi işleri ile
alâkası olmayan birşey görmelidirler ki, ol vakit
"geleneksel tiyatrodan esinlenerek yazılmış bir
modern eserden söz edebilelim. "Ortaoyunu ve
geleneksel tiyatromuzun diğer türlerinden yarar-
lanarak, başlıbaşına bir modern Türk tiyatrosu
kurmak ne derecede olanaklıdır bunu da tartış-
malara ve zamana bırakmak gerekir.

"Rumuz: Goncagül" oyunu daha ilk anda
bugüne kadarki döneme dolapla ilgisi olmayan
yaratıcı ve ölçülü bir çalışma izlenimi uyandı-
rıyor.

Oktay Arayıcı devamlı yeni bir üslup
geliştiren ve yeni teknikler arayan bir yazarımız-
dır. Rumuz: Goncagül'de piyango düzenine bel
bağlayan küçük insanların döngüsü serimleni-
yor. Koca bulmak için verilen gazete ilanı gibi bir
temel entrik etrafında, tıpkı ortaoyununda
olduğu gibi toplumumuzun bütün tipleri ortaya
çıkarılıyor, ama bu tiplerin sıralanışı ve serim-
lenişindeki öğeler ve diyalog modernleşmiş.
Meselâ ortaoyununun Karadenizli tipi, ahmakça
tekerlemelerle değil, bir yık-yap satıcı müteahhit
olma özlemindeki Karadeniz uşağı olarak, ortaoyun-
unun züppe Çelebi tipi, kadın avcısı ve iş
adamı kılıklı bir dolandırıcı olarak sahneye çıkı-
yorlar. Böylesine modern kurgu ve diyalog
düzeni içinde gelişen ve nihayet ortaoyununun
tersine dramatik bir düğümlenme ile biten bir
oyun bu... Oyunda abartılı bir tulûat özenti-
si yok. Bunda rejinin payı büyük. Seyirci eğleni-
yor, ama düşünüyor da... Yazar tiyatronun eğlen-
dirme görevini unutmamış ve eserin mesajını da
yerinde ve dozuyla veriyor, çuğürtkanlık yapma-
dan...

Bu oyunla A S T başarılı bir çalışma örneği
veriyor. Oyunun ölçülü ama dinamik havasına
uygun bir dekor, renkli özgün bir "yeni dünya"
yapmış Orhan Taylan. Rutkay Aziz, Meral Niron
gibi AST'in ün yapmış oyuncularının başarısı
yanında, seyirci topluluğunun yeni üyeleri
Nesrin Kazankaya ve Tayfun Çorağan'ın abarti-
sız, renkli, sıcak ve çok başarılı oyunculuklarını
da tanımaktadır.

ŞİİR ÜSTÜNE

Kerim KORCAN

Biraz bakâr mısınız? Size bir şeyler söyleyeceğim. Ama, bir türlü de dilim varmıyor. Neden acaba? Bazı şeyler vardır ki, onun umursanmamasını, gürültüye getirilmesini, yankı yapmadan kaynayıp gitmesini hiç istemeyiz. Bizim çok önemsedığımız bir şeyi başkaları da candan bir ilgiyle dinler mi bakalım? Bu gün kısaca da olsa bir edebiyat türünün üstünde duracağım, bilmem ki bana kulak verecek, işaret etmiş noktanın varlığını siz de kabullenerek, biraz olsun bu yolda kafa yoracak mısınız? İşte bunu merak ediyorum, enine boyuna düşünüyorum. Mesele nedir öyleyse? Açıklayalım: Hiç bir zaman toplum katlarında kendisine gereken yeri ve değeri vermediğimiz şairden, şiirden söz edeceğim.

Şunu vurgulamak gerek ama önce, üstünde bir güzel düşünmek ve yargıya varmak. Demek isteriz ki şiir zor, ama çok zor bir sanat türü, bunda anlaşık mıyız? Hiç sanmıyorum. Ama ben gene de şiirin zor bir sanat türü olduğuna inanıyorum. Onun içindir ki ortalıkta şair çok, üzümlere söylüyorum şiir az, hem de çok az. Saman alevi gibi bir an parlamaları, sonra silinip gitmeleri bundan. Bu dalla inanın tam elli yıl uğraştıktan sonra bu kaniya vardım, bilmem okuyucuları bu sözlerimi yadırgayacaklar mı, yoksa yırtıp kağıt sepetine mi atacaklar üstünde düşünmeye bile değer bulmadan. Bu beni düşündürüyor. İstedğim odur ki, meselenin üstünde biraz dursunlar, sözlerimi biraz ciddiye alsınlar. Aksini yaparlarsa, hem şiirimize, hem de

şairlerimize çok yazık olur. Bu konuda güçlenmek, güzelleşmek, aranılır olmak için, önce güçsüzlüğün nereden geldiğini bilmek gerek. Yoksa, otururuz sonra boynumuzu büküp pembe ufuklara karşı "Kuşlar kızılışırken batıda" yıllarca, asırlara boyun eğmeyecek şiiri ve şairi bekleriz.

"Şiir zor" dedim, bu sözlerimi gereken önemi ve ağırlığı vererek değerlendireceğinizi sanıyorum. Kaygılarımı kuşkuyla karşılırsanız sormak isterim: hangi şiiri içer gibi okuyorsunuz? Sonra ne kadar zaman sonra yeniden ele alıyorsunuz. Hiç değilse on sefer okuduğunuz şiir var mı? Adlarını ezberden sayabilir misiniz? Şaka değil tam elli yıl, zaman zaman yazdım, Osmanlıdan kalan örnekler de dahil, bir hayli de şiir okudum. Sonra şu kaniya vardım: Güzel şiiri, kalıcı şiiri, daha doğrusu gerçek şiiri yapmak için, yetenekli kırk kişi yola çıksa ve kırk sene yürüse, bunlardan ancak dördü şiire ya varabilir, ya da varamaz, işte ben böyle düşünüyorum. Bunları söylüyorum diye, sakın bizde güzel şiirler yazıldığını, değerli şairlerimiz olduğunu görmezden geldiğim sanılmasın. Bizde şiir de var, şair de. Ama, Allah aşkına söyleyin bu kadarı yeterli mi? Onlar toplumu bayrak gibi dalgalandırabiliyorlar mı?

Böyle bir soru sormak, buidüğümüz cevaba göre yargılara varmak, sonra da bunu bir yazıyla kamuya açıklamak, size göre faydalı mı, yoksa zararlı mı? Bana sorarsanız faydalı. Şiirin onurunu, ağırlığını korumak, daha doğrusu onun cesurca gelişeceği

toprağı yaratmak hepimizin görevi değil mi? Çünkü şiiri kolay bir uğraş sayanlar kolları sıvamış habire tespih dizer gibi ürettiyorlar. Onlara önce kendilerini, sonra da halkı kandırmaya kalktıklarını artık söylemeyelim mi? Sonuç ne oluyor onlar böyle yapınca, pembe bir sis tabakası gibi dağılıp gidiyor bütün uğraşlar. Hatırlanması güç, iz bırakmayan bir rüya olup çıkıyorlar.

Şiir yazmak için maviliklerimizi süsleyen yüzlerce kuşun adı gerek. Pınarlarımızdan akan serin suların tadı gerek. Sonra geçmişin acıları, geleceğin sancılılarıyla kanayan tarihimiz? Demiri döğenler kim? Emegi ögenler, işçiyi, emekçiyi yüceltenler kim? Mazlum bir halka geleceğin kapılarını gösteren şiir ve şair olacak, hazır mıyız böyle bir şarkıyı söylemeye? Dünden bugüne devler gibi yürüyüp gelen binbir dertle yaralı insanımız Şairden ışıltı istiyor. Ne diyor Mustafa Seyyit Sütüven: "Karşıkı dağdan duman duman/Onyedi metre atlayan/ Dağ kokusuyla yüklü su" Bu dizeleri okuduğumuzda kuşkusuz ki dağ bize gelmiyor, ama, biz onun serinliğine gidiyoruz, dinleniyoruz. İşte tıpkı bu dağ gibi gamla yüklü insanlarımız. Şairlerin bir zamanlar kılıç kuşandığını tarih yazıyor. Şimdi başka araçlar, başka deyişler gerek. Çiçekler renk, kuşlar hava getirirler şiire ve onlarsız şiir tatsız olur, ancak, çiçek ve kuş bir deyişi şiir yapmaz, başka şeyler de gerek. Her şairin cebinde hiç değilse bir mendil olduğunu biliyoruz. Şu var ki artık gözyaşı değil, ter silmenin, yeni doğrultulara yönelmenin zamanıdır.

Demek ki, gerçek şiiri yapmak, gerçek şiiri yakalamak, yorguna su gibi sunmak için, boyluboyunca hayat denizine koyvereceğiz kendimizi. Tıpkı tarihin devleri gibi bir omzumuzu tabiata, bir omzumuzu da topluma dayayacağız. Cesur, çalışkan, ama, kederli insanımız nabızı elimizde olacak. Şair tıpkı bir serdengeçti gibi kalemiyle canlıların arasına dalecek. Güçlükleri düşünmek, engelleri kaygı etmek onun işi değil. Çünkü biliyor ki bu yolda ölse, ondan, zamanın yıpratmadığı paslanmaz çelikten mısralar kalacak Evet bilelim ki, şiiri olmayan ülkeyi manevi seller alır, şairi olmayan halk zifiri karanlıklarda kalır. Depremeler dünyamızı sarsar, hep biliyoruz. Şiir de sanat dünyamızı ve toplumu sarsar, daha doğrusu sarsmalıdır. Önemli bir ayrıntıya dikkat gerek yalnız, biri yıkar -deprem- biri yapar -şiir-.

Bu türün başarılı bir savaşçısı olamadığım için üzgünüm. Ama biliyorum ki, şairi durduracak güç henüz anasından doğmadı. Bu yazım bir seferberlik çağrısıdır. İşte kan rengi ufuklarımız. İnsan onurunu ve gerçek şiiri aramak için ilerli!

TAKVİMİ VEKAYİ

TÜRK BASININDA 150 YIL
1831-1981



DR. ORHAN KOLOĞLU



ÇAĞDAŞ GAZETECİLER DERNEĞİ YAYINLARI:1

TAKVİMİ VEKAYİ
Türk Basınında 150 Yıl
1831-1981
Dr. Orhan KOLOĞLU
Çağdaş Gazeteciler Derneği
Yayınları:1

Mehmet KÖK

Çağdaş Gazeteciler Derneği Yayınları birinci kitabını yayınladı.

Dr. Orhan Koloğlu'nun incelemesinin konusu Basın Tarihi. Takvimi Vekayi ele alınmış.

Kitap dört bölümden oluşuyor. Birinci bölüm Takvimi Vekayi'nin neden çıkarıldığı üzerine. İkinci bölüm Ticari Açıdan Takvimi Vekayi. Üçüncü bölüm Mesleki Açıdan inceliyor. Dördüncü bölüm ise tek Türkçe yayın olduğu sürede Takvimi Vekayi'nin içeriğini anlatıyor.

Basın tarihimiz dönem dönem bugüne dek incelenecek bir alan. Kitap bu alanda önemli adımlardan biri.

Gazeteci ve basında çalışanların ne kadarı kendi alanlarının geçmişini gözden geçirmiştir sorusu geliyor akla.

Dr. Orhan Koloğlu'nun bu çalışması konu ile ilgili yapılması gereken

araştırma ve incelemelere bir örnek. Girişte arkasının da geleceği ve bir dizi basın tarihi üzerine çalışmanın Dr. Orhan Koloğlu'nun gündeminde olduğu anlaşıyor.

Takvimi Vekayi bürokrasinin Padişahın istediği şekilde şartlandırılması için 1831'de çıkarılmış.

Takvimi Vekayi Avrupa'da yayınlanan ilk süreli gazeteden tamamı tamamına ikiyüz yıl sonra çıkarılmış.

1830'larda dünyanın en büyük yarım düzüne ülkesi arasında yer alan Osmanlı İmparatorluğu'nda, ülkenin resmi dilindeki tek gazetesinin, haftada bir yayınlandığı halde sadece 5000 sayı basılmasını Dr. Orhan Koloğlu Osmanlı Devletinin çöküş nedenleri arasında araştırılması gereken bir öge olarak sayıyor.

Matbaanın bulunuşundan 400, ilk gazetesinin yayınlanışından 200 ve Türkçe matbaanın kuruluşundan 100 yıl sonra henüz Osmanlı toprakların-

da ne bir yayıncılık ve dağıtım, ne de yayınların duyurulması sistemi oluşmamış. Okuyucu gizilgücü var ama piyasası yok.

Takvimi Vekayi 1891 yılında yani yayına girişinden tam 60 yıl sonra ikinci derecedeki sancak merkezlerine ve özellikle sahillerdeki başlıca kazalara dağıtımına geçiyor.

Ancak Takvimi Vekayi hem güçlü bir kadroya sahip bulunuyor, hem de kendi kadrosundan yetişenler için devlet kadrolarında yüksek makamların kapılarını açıyor. Bir süre sonra sadece resmi bildirileri yayınlar duruma dönüşüncüye kadar gerçek bir okul görevi yapıyor.

İlginç bir gerçek de şu: 1830'lar da okur yazar olanların sayısı ülkede yüzde beşi bile bulmuyor. Türkiye'de okur yazar sayısının yüzde 10'un üzerine çıkması ancak 1927'den sonra olmuş.

Padişah'ın gazete üzerindeki denetimi kesin. En ince ayrıntılar bile Padişah'ın görüşünden geçiriliyor. Kadrolarının hepsi medreseden gelmiş.

İçeriğine gelince dine saygı propaganda olarak kullanılıyor. Gazete gerçekçiliği engelleyen bir övgü mekanizmasına sahip. Padişaha itaate dayalı sistemi var. İslâm dünyasının sömürgeleşmesi dokunulmayan bir konu.

Dr. Orhan Koloğlu Bilim ve Sanat'ın geçen sayısında Türk Toplumunu 150 Yıldır Aynı Şeyleri Tartışıyor başlıklı yazısında Takvimi Vekayi'yi inceden inceye ele almıştı. Bu yazının da kitapla birlikte okunması gerekir. Yazısında Dr. Orhan Koloğlu Takvimi Vekayi'nin incelenmesinden bugünkü çözüm bekleyen sorunlarımızın çoğunun ilk kez o zaman ortaya konmuş olduğu sonucunun çıktığını ileri sürüyordu. Ve bu sorunları Toplumumuza Yabancı Fikirler Tartışması, Avrupa (Batı) Ne Diyor Kompleksi, Ekonomik Temeli Geri Plânda Tutma-Eğilimi, İlerici ve Tutucu Ögeleri Bir Arada Savunabilme başlıkları altında özetliyordu.

Kitaptaki alıntılar Türkçeleştirilmiş olsaydı daha kolay anlaşılır olurdu okumak. Osmanlıca alıntılar ve oldukça da çok olması okumayı biraz zorlaştırmış.

Çağdaş Gazeteciler Derneği'nin bu ilk yayını özellikle basın alanında çalışanlara meslek tarihlerini bilme açısından salık veriyor.

Basın tarihi üzerindeki ayrıntılı araştırma ve incelemelerin de çoğaltılmasını diliyoruz.

Karpov'un Zaferi



Merano'da oynanan Dünya Satranç Birinciliği maçı, Karpov'un zaferiyle sona erdi. Karpov-Korçnoy maçı gerek başlamadan ve gerek devam ederken büyük ilgi çeken bir maç oldu. Bunun nedenlerinden en önemlileri Karpov ve Korçnoy'un son 7 yılda üç defa karşı karşıya gelmeleri (1974 Dünya Birinciliği yarı finali, 1978 Dünya Birinciliği finali) ve Korçnoy'un maça gergin bir hava vermeye çalışmasıydı. Eylül ayında başlaması gereken maç iki kez ertelendi. Korçnoy maça çıkmak için Sovyetler Birliği'ndeki ailesi ile ilgili şartlar öne sürüyordu. Bir ara oynanmasından kuşku duyulan maç, düzenleyicilerin uğraşları sonucu Ekim ayında başladı.

Karpov maç boyunca olgun ve ağırbaşlı davranışları ile dikkati çekerken, Korçnoy'un sinirli ve saldırgan davranışları göze çarpıyordu. Örneğin 12. oyun oynanırken Karpov'a bağırarak sataşan Korçnoy, maç jürisi tarafından uyarıldı, böyle bir davranışın tekrarı durumunda cezalandırılacağı bildirildi. Korçnoy bu sefer jürinin kararına karşı çıkarak, avukatları aracılığıyla protestolar yayınladı.

Korçnoy'un satranç dışındaki bu etkinliklerine! karşılık Karpov kendisini satranç tahtasında gösteriyordu. Karpov yanlış yapmadan oynuyor, ve yavaş yavaş sonuca yaklaşıyordu. 18. oyuna gelindiğinde Karpov 5-2 önde idi. Maçı kazanmak için tek oyun alması gerekiyordu. 18. oyuna Karpov beyazlarla başladı ve 41. hamlenin sonunda Korçnoy'un oyunu terk etmesiyle maç sona erdi. Anatoli Karpov üç yıl daha dünya satranç birincisi idi.

Maç sonrası Korçnoy'un verdiği demeçler oldukça ilginçti. Psikolojik taktikler sonucu yenildiğini öne süren Korçnoy, başarısının Karpov'a değil parapsikoloji bilimine ait olduğunu söyledi. (Burada hemen aklımıza 1978 Karpov-Korçnoy maçı aklımıza geliyor. Bu maçta da Korçnoy gülümsetici olaylar yaratmıştı. Bunlardan en bilineni maçın oynanacağı salonda radyoaktivite ölçümleri yaptırmasıdır.) Korçnoy yenilgisini bazen bilimsel olarak bazen de doğaüstü güçlerle açıklarken işin içine son olarak da gizli polis örgütlerini karıştırdı. Bundan sonra önemli maçlarında bu örgütlerden yardım isteyeceğini belirten Korçnoy'un bir satranççı olarak bu örgütlerden nasıl yararlanabileceği, merak ediliyor. Korçnoy'un satranç adına üzüntüyle karşılanan bu davranışları belki de yardımcılarından Victoria Shepherd'in şu sözleriyle açıklanabilir; "Korçnoy içinden ne geliyorsa, onu yapmalı"

(Victoria Shepherd bir yoga uzmanıdır, ve hem 1978 hem de 1981'de Korçnoy'un yardımcılarında biri olarak maçı ön sıralarda izlemiştir.)

Dünya Satranç Birincisi Anatoli Karpov'un satrançla ilgili yaşam öyküsü şöyle:

23 Mayıs 1951'de Leningrad'da doğdu. 4 yaşında satranç öğrenen Karpov, 9 yaşına geldiğinde Sovyetler Birliği'nin birinci sınıf satranççıları arasında idi. 1969 yılında Dünya Gençler Birincisi oldu ve bir yıl sonra uluslararası büyükusta ünvanını kazandı. 1975 yılında dünya satranç birinciliği ünvanını eline geçiren Karpov, 1978 ve 1981'de ünvanını iki kez korudu.



1981 DÜNYA BİRİNCİLİĞİ MAÇI 18. OYUN

BEYAZ: A. KARPOV
SİYAH: V. KORÇNOY
İSPANYOL AÇILIŞI

1) e 4, e5; 2) Af3, Ac6; 3) Fb5, a6; 4) Fa4, Af6; 5) 0-0, Axe4; 6) d4, b5; 7) Fb3, d5; 8) dxe5, Fe6; 9) Abd2, Ac5; 10) c3, d4; 11) Fxe6, Axe6; 12) cxd4, Acxd4; 13) a4, Fe7; 14) Axd4, Axd4; 15) Ae4, Ae6; 16) Fe3, 0-0; 17) f4, Vxd1; 18) Kfxd1, Kfb8; 19) Kd7, Ff8; 20) f5, Ad8; 21) a5, Ac6; 22) e6, fxe6; 23) f6, Ae5; 24) Kxc7, Kbc8; 25) Ka c1, Kxc7; 26) Kxc7, Kd8; 27) h3, h6; 28) Ka7, Ac4; 29) Fb6, Kb8; 30) Fc5, Fxc5; 31) Axc5, gxf6; 32) b4, Kd8; 33) Kxa6, Sf7; 34) Ka7+, Sg6; 35) Kd7, Ke8; 36) a6, Ka8; 37) Kb7, Sf5; 38) Kxb5, Se5; 39) Kb7, Sd5; 40) Kf7, f5; 41) Kf6, terk.



1981 DÜNYA BİRİNCİLİĞİ MAÇI 17. OYUN BEYAZ: KORÇNOY, AÇILIŞ: SİYAH: KARPOV, VEZİRGAMBİTİ

1) Af3, Af6; 2) c4, c6; 3) Ac3, d5; 4) d4, Fe7; 5) Eg5, h6; 6) Fh4, 0-0; 7) Kc1, dxc4; 8) e3, c5; 9) Fxc4, cxd4; 10) Axd4, Fd7; 11) Fe2, Ac6; 12) Ab3, Ad5; 13) Fxe7, Acxe7; 14) Axd5, Axd5; 15) Vd4, Fc5; 16) Ff3, Ae7; 17) Fxc6, Axc6; 18) Vxd8, Kfxd8; 19) Şe2, Kac8; 20) a3, Şf8; 21) Kc2, Ae7; 22) Khc1, Kxc2+; 23) Kxc2, Şe8; 24) Berabere

